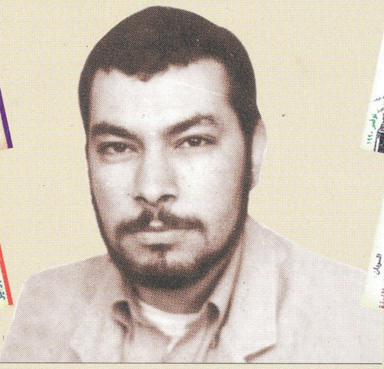
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

ديسمبر ٢٠٠٥ - العدد ٢٤٤







يوسف شاكر: الفتى الطائر

- درب عسكر لمحسن مصيلحى: كوميديا الشعب
- اللغة القبطية بين القومية والمصرية
- نوال السعداوى: الرواية الممنوعة
- الإمام الغزالى: عدو الفلاسفة
- آفاق التمرد الأوربى والعربى
- تطوحات إمرئ القيس

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الواحدة والعشرون

العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥



الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى / مجلة (أدب ونقد) : داخل مصر ٥٠ جنيها
البلاد العربية ٥٠ دولارا / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولارا
شركة الأمل للطباعة والنشر

الأعمال الواردة إلى المجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الالكترونى:

adabwanaqd @ Yahoo.com

موقع (أدب ونقد) على الانترنت : **adabwanaqd ., t.com**

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن ثمانى صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة

المراسلات : مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالى

المحتويات



أول الكتابة

الفنان موقف .. وللفن رسالة.. تبدو هذه الكلمات قديمة وغريبة عن الموضة فى زمن ما بعد الحداثة الذى يبشرنا دعاته الرئيسيون بموت المعنى وتضاؤل الإنسان وعجزه المتواصل عن السيطرة على مصيره الذى تتحكم فيه قوى غريبة عنه ومعادية له، وتكبله هذه القوى بقدر غامض بل وتشل فاعليته ليصبح كائنا صغيرا لا سيدا للكون كما كان عليه الحال حين اندلعت الثورات الكبرى فى عصرنا وحققت النصر تلو النصر، وكاد الإنسان حينها إن يمد يديه إلى النجوم ، وانطلق خياله إلى ما لا حد له وتفتحت المجاهل أمام العقل الذى رفض بإباء أن يكون له سيد سوى ذاته.

فهل تعود الإنسانية القهقرى ويذوب هذا التراث المجيد فى العدم ويصبح الموقف والرسالة موضوعين للسخرية بعد أن كانت قد أطاحت بهما ثقافة الاستهلاك والتجارة التى قدرت كل شيء بسعر السوق وأخذت تعلى من شأن المثقف التقنى الذى يستطيع وحده أن يجد لنفسه مكانا فى السوق ويبيع خبرته لمن يشترى أو يدفع سعراً أعلي. أما تلك الأشياء التى لا تشترى مثل الموقف والرسالة.. مثل المعنى والقيم العليا والمثل النبيلة فإن مكانها هو المتحف أو كتب المواعظ وخطب رجال الدين.

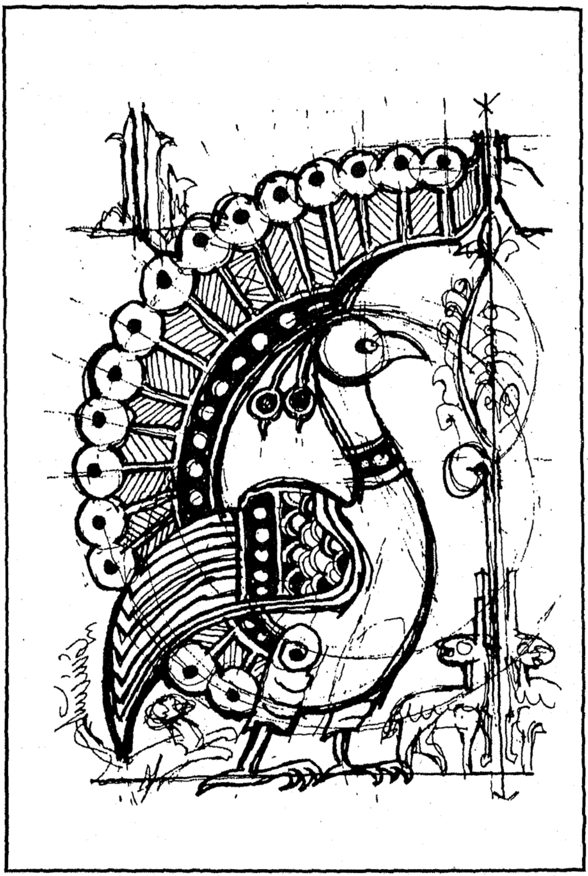
فهل يا ترى تقودنا ما بعد الحداثة بوجهها العدمى هذا إلى الإمساك بمدخل لما يمكن أن يكون تفسيرا لهذا الاندفاع المتزايد لقطاعات واسعة من الجمهور نحو الدين فى أبسط أشكاله وأكثرها سذاجة حيث يستولى عليهم شيوخ الكاسيت بمواعظهم وأشكال زجرهم وتحذيرهم من عذاب القبر وآلام العالم الآخر التى هى أشد قسوة مما هم فيه ويتراجع الشعار الديمقراطى الذى كانت الثورة الوطنية قد انتجته عام ١٩١٩ «الدين لله والوطن للجميع» هل هم يهربون إلى الدين من وحشية السوق وبرودته التى تجبرهم على التخلى عن إنسانيتهم مقابل أن يجدوا لهم مكانا فيه وفى

الدين ولكنهم يطلقون الجانب الخفى من نفوسهم حيث التعرض للعدل والقيم النبيلة والموقف الصائب تجاه الذات والعالم فتغتسل الروح من الحياة الدنيا كلهم كصيرورة ذنوب يعجز المرء عن عدم ارتكابها لأنه لو فعل فإن مصيره موت محقق.

وسوف أدعوكم لتأمل فكرة تلح على منذ أخذت أقلب على كل الوجوه موضوع اندفاع هذه القطاعات المتزايدة من الجماهير إلى الدين، وتقول الفكرة إنهم قد نقلوا إلى العالم الجديد الذى يلوذون به من وحشية العالم الفعلى مفهوم المنفعة الكاسح سواء كانوا يدركون ذلك أو لا يدركونه، أى أننا بصدد ما يمكن أن نسميه تسليع الدين، فهم فى حياتهم الدنيوية ينصاعون لشروط السوق غارقين فى كلبية العلاقات النفعية العارية وحين يذهبون إلى الدين ليغتسلوا من قذارة العالم الواقعى تشتغل نفس الآلية التى جاءوا بها معهم من حياتهم اليومية حيث تجرى عملية مقايضة لا واعية أو ضمنية بين تقربهم إلى الله ابتغاء مرضاته من جهة، وبين رغبتهم لشراء مكان فى جنته لقاء هذا التقرب الذى لم يتحرر فعليا من تأثير العلاقات الواقعية وضغوطها من جهة أخري.

وكنت قد أخذت أتأمل فى مفهوم الشراء الذى يتكرر كثيرا فى خطب الوعاظ وشيوخ الكاسيت وهؤلاء الذين يقدمون فتاواهم فى الصحف والإذاعات للجمهور البسيط الذى يأكله القلق على مصيره فى الدنيا وفى الآخرة. ولاحظت تراجعا متزايد للدعوة إلى الالتزام بالقيم العليا والمثل الكبيرة فى ذاتها أى أن يكون الالتزام بعمل الخير فى ذاته إشباعا لصانعه بصرف النظر عن النتائج وقد لاحظت أيضاً أن للدعوة للالتزام بها دائما مقابلا هو وعد قوى بحياة مرفهة فى الآخرة بل وأحيانا ما يكون مكسبا فى هذه الدنيا.

لم ينج الدين إذن من حالة التشيؤ التى يفرضها السوق بل إنه يعمقها وإن بطريقته، ولما كانت الثقافة الدينية هى أحد المنابع الرئيسية لصناعة القيم والمثل العليا التى تقف بطريقتها على أرضية المسعى الإنسانى النزيه الذى ينشده الجمال والفن عامة من حيث التطلع للارتقاء بإنسانية الإنسان ضد السوق والتشيؤ والمنفعة العارية.. فإننا نكون قد حصدنا فى حياتنا العامة والسياسية النتائج المريرة لهذه العملية الجارية على قدم وساق فى حياتنا وفى ثقافتنا.



وربما يكون ما أقوله الآن إن صح استكمالا للتحليل السياسى الذى درس الظاهرة من كل جوانبها فهو يحاول الوصول إلى تفسير موضوعى لتراجع العمل السياسى بل وللتردى الأخلاقى الذى يسود العلاقات الاجتماعية رغم انتشار اللافتات الدينية البراقة والقوة والنفوذ المتزايدين للتيارات الإسلامية وكل ظلالها حتى إن نشاطها طبع الثقافة السائدة وأصبحت مفرداتها هى الأكثر تداولا وانتشارا بين الملايين من البسطاء.

نعود إلى ما طرحته فى أول هذه الافتتاحية أى يتراجع الأفكار والمفاهيم التى تقول إن الفنان والمثقف بعامة هو موقف وأنه مدعو قبل كل شىء وبعده إلى أن يحمل إلى جمهوره رسالة تحرر.

ولا تنسحب هذه الدعوة طبعا على المثقفين الذين يسخرون معارفهم وقدراتهم لإعادة إنتاج العالم القائم فى الوعى والممارسة، ولا تؤرقهم روح النقد والتفسير، ولا تلهمهم رؤى وتصورات جديدة عن عالم قائم على العدل والمساواة والكرامة الإنسانية، إن المعنى بهذا الموقف وبهذه الرسالة هو المثقف النقدى وهذا المثقف النقدى يشكل أقلية بين المثقفين لأن تكوينه فى ظل هذا السياق والمناخ العام هو عملية بالغة الصعوبة والتعقيد فى ظل ثقافة ضربها التقليد، وطبعتها الروح المحافظة بطابعها، وهيمن عليها الدين الذى يدعو إلى التسليم والطاعة مخاصما النقد والأسئلة.

وقد دخل – كما سبق القول فى منافسة مع العالم التجارى النفعى واستعار مفرداته وآليات عمله فى العلاقة بين الإنسان وربه.

المثقف النقدى هو إذن موقف ورسالة تحرر عليه أن يصل بها إلى أوسع قطاع من الجماهير رغم أن هذا النوع من المثقفين لا يشكل إلا أقلية من وسط يحكمه الفكر الرجعى والمحافظ الجامد ولكننا سوف نلاحظ أن هذه الأقلية هى التى تقدم إنتاجا ثقافيا جديدا مثيرا للجدل وهى التى تدخل بجسارة إلى المغامرة الفنية والفكرية على السواء وتطرح الأسئلة الكبرى نافية الإجابات السهلة ولذا وبالرغم من كونها أقلية ضعيفة حتى على المستوى المادى من زاوية علاقتها بعالم الثروات والبزنس – فهى نفسها التى تثير قلق العالم الراكد المحافظ وهى التى يستدعى وجودها غضب

الشيوخ وسدنة النظام معا ويرتاحون جميعا إذا ما ضربتها التجليات العدمية لاتجاهات ما بعد الحداثة دون تجلياتها الأخرى الإيجابية والتقدمية التى تدفع بمنجزات الحداثة إلى الأمام فى ميادين الديمقراطية والاشتراكية والتحرر الإنسانى الشامل وتزرع قيمها العليا فى الواقع الجديد وتؤسس لحركة يشتد عودها يوما بعد يوم لمناهضة العولمة الرأسمالية وغالبية هؤلاء الذين ينتقدون العولمة الرأسمالية ويتطلعون إلى تجاوزها بين المثقفين النقديين هم الاشتراكيون الذين يشكلون أقلية فى قلب الأقلية .

نعم إن المثقفين النقديين هم أقلية لكن العالم القديم يعرف جيدا أنها تلك الأقلية التى تهمس فتغير الدنيا ولذا وجبت محاصرتها ونفيها فى فقرها وإغلاق المنابر فى وجوهها واستبعادها وتكفيرها لحد القتل الفعلي..

وقضية هذه الأقلية مع ذاتها الآن حول الموقف والرسالة هى دون مبالغة محور وجودها وفاعليتها فهى مطالبة بأن تفك القيود على أكثر من مستوى ، وأن تعمل بصبر ودأب ودون يأس للوصول إلى جمهور تزداد قاعدته باستمرار وتفتح معه أبواب الأمل على أسس عقلانية لا نفعية ولا غيبية، وأن تبتكر الطرائق للتعامل مع الإرث الثقيل الذى تزاوجت فيه الروح التجارية مع الخرافة والقنوط. وينتج فى الوقت نفسه معرفة وفنا جديدا يثير القلق والدهشة ويخترق جدران السبات الطويل ويتجنب الإملاء والردود الجاهزة ويتمرد على النخبوية التى تجرى محاصرته فيها بعيدا عن جماهير متشوقة من أعمق أعماقها ورغم كل شىء للخروج على المعلب الجاهز وبخاصة على نزعات المنفعة التجارية الرائجة التى تحط من شأن الإنسان انتصارا للسلعة بل وتحوله هو نفسه إلى سلعة.. وحين يستسلم لهذه الوضعية يفقد احترامه لنفسه ويهدر كرامته.

نجح عدد من هؤلاء المثقفين النقديين والاشتراكيين فى خوض المعركة الانتخابية الأخيرة دون أن يستخدموا سلاح المال الذى لا يملكونه ،وليس لأنهم لا يملكون المال وإنما لأنهم يثقون فى إنسانية ونقاء سريرة الجماهير فى الأعماق حتى تلك الجماهير التى تعامل معها الطرفان الأقوى فى هذه الانتخابات باحتقار منطلقين من التسليم بأنه يمكن شراء كل الناس بعد تلويث ضمائرهم وتشويه وعيهم فقد تبارى

الإخوان المسلمون من جهة والحزب الحاكم من جهة أخرى فى إغداق الأموال لشراء أصوات الناخبين مستخدمين كل أساليب التزوير الأخرى ما يمكن تخيله منها وما لا يمكن تخيله ومع ذلك توجه ناخبون آخرون - هم بدورهم أقلية - توجهوا إلى صناديق الاقتراع ليمنحوا أصواتهم دون أى مقابل لمرشحين لا يملكون مالا لكنهم يملكون ثروة من القيم والنزاهة فضلا عن انتمائهم السياسى للجماهير الكادحة كما يتضح فى البرامج السياسية الاقتصادية الاجتماعية التى قدموها وفى رؤيتهم للعالم التى تتناقض مع رؤية سائدة قائمة على اعتبار الإنسان مجرد أداة لا هدف فى حد ذاته يستحق السعادة والعدل وطيب العيش وعالم انتفتح فيه كل مواهبه وقدراته عالما خاليا من الاستغلال والاستبداد.

لعل فى نجاح هؤلاء المرشحين أو حتى حصولهم على أصوات كثيرة فى قلب هذا المناخ المسموم والمحموم بالبيع والشراء وبالسلع والتسليع وعبادة الأشياء والأموال رسالة هى بالقطع رسالة تحرر وتحرير فلا ننزعج كثيرا ولا نيأس لأن أصحاب الموقف والرسالة هم أقلية ، فالأقلية مفهوم وواقع متغير تحدده مع أشياء كثيرة قدرة أصحاب الموقف والرسالة على انتزاع الحقوق وعلى إيقاد هذه الشرارة التى تضئ لهم الطريق إلى الجماهير..

ولنا نحن المثقفين النقديين أن نفرح أيما فرح لأن شاعرا جميلا من «بور سعيد» هو «أحمد سليمان» قد حصل فى الانتخابات الأخيرة على أعلى الأصوات.. ولعله قد عرف كيف يوقد هذه الشعلة فأضاءت له طريق الوصول..

نعرف أن هذا الطريق طويل.. طويل.. لكن من سار على الدرب وصل.

المحررة

وردة

وداعا أيها الفتى الطائر



بغتةً، انخطف يوسف شاكر الفنان الجميل الذي طالما اغتنت «أدب ونقد» بأغلفته ورسوماته وتصميماته الجميلة. اقتنصته أزمة قلبية من ذلك النوع الذي يقتنص أصحاب القلوب المجروحة. فهو واحد ممن يسميهم أهل الريف «ابن موت».

وابن الموت عادةً هو الفتي الجميل، الموهوب، المحبوب، المنذور للعمر القصير المنقصف. سنظل نذكر نبرة صوته الدافئة، وحركته الخافتة كالطيف، ولمساته الخفيفة العميقة، ومحبته الدافقة «لأدب ونقد» ولدورها في الثقافة الوطنية المصرية.

وداعا يوسف شاكر، أيها الفتى الطائر.

أدب ونقد

تحية

يوسف شاكر.. والوجه المصلوب

عبد الرحمن شاكر

إنه ابن أخي.. والده هو المهندس الزراعى محمد على شاكر، وكيل وزارة التموين سابقا، ووالدته هى الأستاذة آمال محمد مرزوق، وكيل وزارة التربية والتعليم لشئون منطقة مصر الجديدة التعليمية سابقا، وعنها ورث يوسف موهبة الرسم وهوايته، فقد كانت تعمل فى بداية عمرها الوظيفي، مدرسة للرسم فى مدارس البنات، وكانت لها لوحاتها الخاصة التى تزدان بها بعض جدران منزلها.

ولد يوسف فى مدينة القاهرة فى الأول من أغسطس سنة ١٩٥٩، وتخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم الديكور فى عام ١٩٨٢، وحصل على دبلوم دراسات عليا عام ١٩٨٤:

وقد ظهرت موهبته فى الرسم منذ نعومة أظفاره، حيث نال جائزة دولية فى الرسم وهو بعد طالب فى المرحلة الإعدادية، فى مسابقة شينكار لرسوم الأطفال عن منطقة مصر الجديدة التى تنظمها الهند سنويا، وكان ذلك تحديدا فى عام ١٩٧٣ عندما تقدم للمسابقة كى يتسلمها عام ١٩٧٤.

عرفت يوسف عن كثب أكثر مما يكون بين الأقارب، فقد اتخذ له مرسما



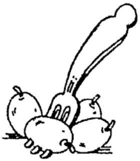
وهو بعد طالب فى الكلية، فى المنزل الذى أقيم فيه، كان منزلا للعائلة، ولكنه خلا من سكانه، إلا من شخصى الضعيف، بوفاة الوالدين، وزواج الإخوة واتخاذهم مساكن مستقلة فى أماكن أخرى.

كان يوسف يلازم غرفة مرسمة ساعات طويلة، بل يلازم المكتب الذى يجلس إليه ليرسم. كان أول ما عرفته من رسمه هو لوحات ورقية غاية فى الجمال، تصور تصميما لمدينة الملاهى مستمدا من قصة «على بابا والأربعين حرامى»، لم يصدق بعض أساتذته الذين كانوا يمتحنونه أنها من رسمه، وظنوا أن أساتذة آخرين هم الذين رسموها له وأعاروه إياها، وكان ذلك فى الصف الثالث له بالكلية، أما فى البكالوريوس فقد صمم مشروعين كاملين لديكورات مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم واختار أكثرهما فنا، بحيث حصل على درجة الامتياز.

تلك هى مكانة ذلك الفتى الفنان الموهوب، عند الأكاديميين من أهل صناعته وهى الرسم.

كان يرسم ويرسم ولا يكف عن الرسم، كان من أحب الأعمال إليه هو أن يرسم بحرية، فى الموضوع الذى يختاره، مستخدما المواد التى يختارها: الورق أو خلافه، القلم الرصاص أو الألوان المائية أو الطباشير الملون. رسم بالطباشير الأزرق لوحة ضخمة على حائط مرسمه. ولا أجرؤ حتى الآن على إزالة هذه اللوحة بالكشط أو الدهان، لروعتها، وهى تصور وجه حصان وعنقه بالحجم الطبيعى تقريبا، أهم ما تلحظه فيها هو عينا الفرس، اللتان تشبهان عينى يوسف نفسه! مع استطالة فى وجه الفرس تقربه من وجه الرسام العظيم.. هل كان يرى نفسه فرسا جامحا يأبى أن يلجم أو يرتبط بقيد من نظام أو إرادة الآخرين؟!

رفض أن يعمل مهندسا للديكور طبقا لتخصصه، رغم ما كان يمكن أن تدره عليه هذه المهنة من مكاسب مجزية، ورفض أن يفتح مكتبا خاصا أو يلتحق بوظيفة فى التليفزيون أو المسرح، وكان ذلك كله متاحا لو أراد، مما كان يحتمل معه أن يتلقى تعليمات برغبات هذا الزبون أو ذاك، سواء فى تصميم ديكور شقة، أو محله التجاري، أو طلبات هذا المخرج أو ذاك من تصميم ديكور مسرحية أو تمثيلية، وما



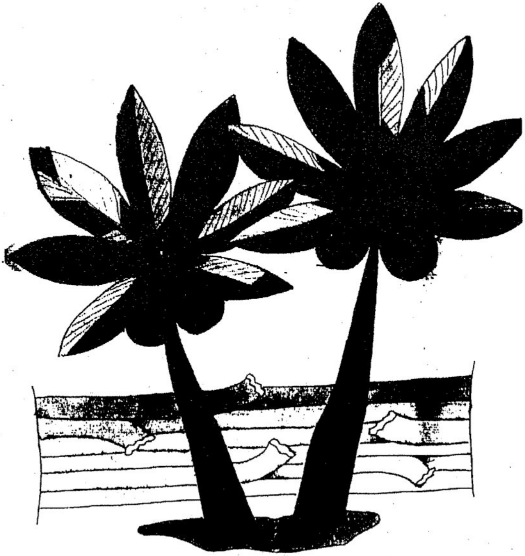
إلى ذلك.
العمل الوحيد الذى ارتاح إليه بعض الشىء فى تعامله مع الآخرين
الإعلامى ، رسومات لمجلة أطفال كما كان عمله مع دار «الفتى العربى»
أو أغلفة الكتب مع بعض دور النشر، حيث يقرأ موضوع الكتاب (فق
نهما)، ويختار ما يعبر به عن مضمونه، وكذلك تصميم بعض المجلا
والأدبية، وإثرائها برسومات من عنده.
توقه لأن يرسم بحرية كان يسيطر على نفسه، ويجعله يتمرد على كل ذ
بوهيمية الفنانين فى المرحلة الأخيرة من عمره، فتمرد حتى على نظام الر
الجميل الذى كان يعيش فيه مع أم ولده الوحيد النجيب «آلاء» الذى يدرس
الكومبيوتر، الذى كان يوسف نفسه وثيق الصلة به إذ عمل لفترة طويلة
صخر المعروفة، وكذلك فى علاقته بالطباعة والنشر وما إلى ذلك.
من رسومه الخاصة التى أطلعنى عليها رسم صغير بالقلم الرصاص
صليبا، ولكن بدلا من أن يكون مصلوبا عليه جسد آدمى بأكمله، صلب
فحسب، وجها تنضح قسماته بالمعاناة الهائلة.. هل كان يقصد نفس
الرسم؟.. يرحمه الله!

يوسف.. المتمرد على الواقع

د.أحمد حسام عابدين

تعارفنا منذ الأعوام الأولى للمرحلة الابتدائية.. ودامت علاقتنا واستمرت إلى ما يقرب من أربعين عاما.. وتوطدت حتى أصبحنا أكثر من إخوة وأصدقاء.. كان لنا العديد من الاهتمامات الفنية ولكن باتجاهات مختلفة.. وكان الفنان يوسف شاكر موهوبا منذ الأعوام الأولى من عمره حريصا على تثقيف نفسه وتوسيع مداركه الفنية وغير الفنية.. وقد كان هذا الفنان يوسف شاكر محاورا جيدا فى شتى المجالات والقضايا الثقافية..

بحكم هذه العلاقة الحميمة تعايشت مع أعماله التى تميزت بالشفافية ليست شفافية أدواته ولكن الشفافية التى تطابقت فيها روحه مع العمل والموقف، وتعدت المراحل التقليدية للفن وانتقل من الواقع إلى الخيال، وتميزت أعماله بالأصالة والعمق المصرى الأصيل.. واستمر هذا الفنان فى التعايش مع الواقع الذى رفض لما كان يعانيه من آلام والذى حاول أن يغيره بفنه.. ومما كانت كلماته الأخيرة «لا تحبوا بقلوبكم ولكن حبوا بعقولكم فالقلب أعمى وللعقل عينان» إلا نتاجاً لما عانه فى الواقع الأخير



من حياته والذى رفضه عن طريق أعماله الفنية التى خرجت إلى هذا الواقع لتغييره والتأثير عليه..

فلننعى هذا الفنان الذى كان طيراً عاشقا اغتاله الواقع الأليم الذى لن تفارقنا روحه فبصماته الفنية أمامنا فى كل مكان..

فنان.. والعنوان إنسان

سامية أبو زيد

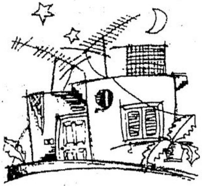
لن أكتب عن ملاك اسمه يوسف شاكر، بل عن إنسان كما ينبغى أن يكون الإنسان، وكان هو - أى يوسف شاكر - ذلك الإنسان فى كثير من الأحيان، لن أتحدث عن فنه وسأترك تلك المهمة أمانة فى عنق زملائه وأساتذته، فهم أدرى بقدره منى بحكم تخصصهم فحسب، ولكنى سأتحدث ها هنا عن لمحات من الذكريات التى جمعتنى وإياه علها تساعد فى رسم صورة تقريبية ليوسف الذى أعرفه، وقد تحمل فى طياتها حكايات شخصية بعضها مؤلم وبعضها بهيج.

قد لا يعرف القارئ صلة القرابة بينى وبين يوسف شاكر، وهأنا ذا أذكر أنه ابن خالى الأكبر بالمعنيين، أى أنه كان الولد الأكبر لخالى الأكبر، وقد نشأنا معا كخمسة إخوة ثم أصبحنا ستة بقدوم علياء صغرى إخوة يوسف، وعلى غير عادة الكثيرين لم يباعد الزمان بيننا وبينهم، لذا تجدنى أحار من أين أبدأ وإلى أين انتهي، ففى كل ركن من حياتى أجد لمحة هنا ولمحة هناك لا تخلو من وجهه ولا من ثاقب رأيه وحسن تدبيره.

ولعل أقرب ما يتبادر إلى الذهن هو أبعدهم غورا فى الذاكرة، يوم أن

جلس إلى مكتبه فى البيت ونحن نلعب ونصخب من حوله، كان يومها فى العاشرة من عمره تقريبا، ولكن موهبته كانت قد بدأت فى سرقته منا، فلم يكن يشعر بوجودنا ويبقى غارقا بين الورق والألوان، فى ذلك اليوم تطفلت عليه وجلست أراقبه ثم أخذت فى مقاطعته، ولم أكتف بهذا بل أخذت أقلب فى أشيائه وأبدى إعجابى بها، وكلما أعجبنى شيء وطلبته منه يعطينى إياه، حتى تنبهت أختى الكبرى لما حدث فأوقفتنى عن هذا المسلك الذى لم أجد فيه ساعتها أية غضاضة وذلك لأن يوسف لم يبد أى امتعاض أو ضنة بما لديه. كان سخيا جوادا بما لديه. ولم يتخل عن أسلوبه هذا حتى آخر مرة رأيته فيها، ولكن قبل أن أصل لآخر مرة، أكمل الحكاية بما حدث بعدها بسنوات بعد أن كبرنا، وأصبح لكل منا بيت وأولاد، فقد كنا نتزاور، وحدث ذات يوم أن ذهبنا وكان على ابنى فى سنته الثانية من العمر، وآلاء ابن يوسف يكبره بأعوام قليلة، فوجدت الزمن يعيد نفسه، إذ ظل على يبدى إعجابه بلعب آلاء فيعطيه إياها عن طيب خاطر، صحيح هذا الشبل منذ ذاك الأسد...

واقترب أكثر بذاكرتى إلى اليوم الذى أصيبت فيه أمى بأزمة حادة فى المرارة مصحوبة بارتفاع شديد لمستوى الأسيتون فى الدم، وكان يوسف فى تلك اليوم عندنا، فتوجه بنا إلى المستشفى ، ولم يفارقنا حتى أطمأن على عمته أى والدتى وإلى أن حجزنا لها غرفة فى المستشفي، وتمر السنوات وأمى لا تنسى له هذا الموقف المفعم بالرجولة والإحساس بالمسئولية رغم صغر سنه فى ذلك الحين، وبعدها بسنوات عديدة وفى مرضها الأخير أدخلناها المستشفى انتظارا للأجل المتربص بالنهاية، ستة عشر يوما وهو يأتى من الصبح حتى موعد انتهاء الزيارة، لدرجة أنه فى بعض الأحيان كان يغفو فى مكانه من فرط الإجهاد. وأمر ما فى هذه الذكرى وأحلاها أننى كنت شديدة الالتصاق بأمى وكنت أعيش معها وأخدمها ولا أفارقها، وفى اليوم الرابع عشر لها فى المستشفى توقف قلبها عن الخفقان وتم نقلها إلى الرعاية المركزة، فلما أفاقت لم تقل سامية أو هدى (أختى الكبرى) بل قالت يوسف، حتى إن الأطباء استغربوا وقالوا إنها ما برحت تنادى شخصا أسمه يوسف، فلتحضروه لها، وبالفعل لم يتأخر عنها وأدخلوه عندها ليدور بينهما حديث طال لمدة



خمس عشرة دقيقة لم يبح فيه حتى آخر عمره وحتى آخر عمرها الذى انقضى بعدها بيومين.

ولئن كنت قد شعرت بالغيرة على أمى منه كلما تذكرت هذه الواقعة، تعود ذكرى أخرى فتمحو هذه الغيرة لتحل محلها الشعور بالامتنان على ما فيها من الألم، فقد ابتليت بثكل ابنتى وهى ابنة ستة عشر يوما، وكنت فى ذلك الحين ذاهلة عن الدنيا بسبب هذه الفاجعة، ثم عرفت بعد ذلك أن يوسف كان مع زوجى خطوة بخطوة فى إجراءات الصلاة عليها والدفن، وأنه كان له السند والعضد الذى يتكئ عليه.

ذلك كان أخى يوسف بعطفه وكرمه وحنانه، لاأذكر أنى مرضت ولم يعدني، ولا أذكر أنى التجأت إليه ولم يغثني، أما عن آخر مرة رأيته فيها فكان ذلك فى المستشفى فى العام الماضى قبل أن تنقطع أخباره، كان مصابا بذبحة صدرية نتيجة لوجود جلطة، يومها أصر بكرمه المعهود على توصيلى حتى باب المستشفى بعد أن تم إغلاق الباب الرئيسي، فخشى على أن أضل الطريق ولو فى المستشفي.

رحم الله يوسف شاكر الإنسان وعلى الله العوض فى الفنان الذى ثكلته أمه وأمته.

وردة

يوسف شاكر:
شقيقى وصديقى

ياسر شاكر

قد يكون من الصعب التحدث عن فقيد رحل عن عالم كان يحيا فيه ويتفاعل متأثرا ومؤثرا بشكل كبير فى كل من حوله.

ولكن الأصعب أن يكون الحديث عن نفس الشخص كونه الأخ الأكبر.

فجميع الحضور عرف «يوسف شاكر» الفنان المبدع وينعاه اليوم من خلال فنه.

بينما البعض هنا ومنهم المتحدث الآن ينعى الفنان «يوسف شاكر» ليس كفنان فحسب ولكن ننعى فيه الأحاسيس الداخلية الإنسانية الجميلة والتى أفرزت فنه الذى أثر ومازال يؤثر فى كل من يرى ويستمتع بخطوطه الناعمة التى تشع جمالا وحساً مرهفاً.

فمن صغره لمس فيه أحاسيسه الفنية العالية والتى تشكلت من خلال نشأته.

مع أم فنانة ملأت عليه نظره بأعمال فنية تشكيلية من رسم ونحت

وأعمال خزف.

وامتزج هذا بتكوين وجدانى وفكرى من خلال عائلة الأب ذات التاريخ الدينى والأدبى والسياسي، مما أدى إلى تكوين فنان له طابع وطنى مصرى متمسك بأصوله المصرية ومتأثر بالمحيط العربى القومى يفتخر بعروبته ويرفض الزحف الثقافى للحضارة الغربية الدخيلة والكاسحة للهوية فى أرجاء العالم أجمع.

هذا مع انفتاحه على مختلف الثقافات الفنية سواء القديم منها أو الحديث، وكذلك تعامله مع التكنولوجيا الحديثة بكل أدواتها لإخراج فن خاص معاصر، له أصوله وهويته المصرية.

وقد تأكد هذا الانفتاح فى التعاون بينه وبين الكثير من الهيئات والمنظمات الثقافية الإقليمية والدولية، التى قامت بنشر أعماله وكذلك تكليفه بتصميم وتنفيذ الكثير من الأعمال من خلالها.

لم يكن «يوسف شاكر» سياسياً بالمعنى المتعارف عليه ولكنه كان فنان مثقفاً يعى تماما موقع المجتمع الذى أفرزه بكل ما فيه من مقومات حضارية عريقة وأصول ثقافية تمتد لآلاف السنين.

وكذلك يعى أيضاً المشكلات والقضايا والتحديات التى تواجه هذا المجتمع.

وقد حاول «يوسف» التعبير عن هذا الوعى الوجدانى بفنه الذى احترمه وبذل فيه كل عطائه وجهده كفنان مصرى عربى بكل المعاني.

كلنا نعرف «يوسف شاكر» بمزاج الفنان المتقلب المهموم أحياناً كثيرة، والمرح الرقيق العطوف أحيانا أكثر.

فقد كان «يوسف» الأخ هو مصدر التمسك بالقومية العربية والوطنية المصرية بالنسبة لى من خلال أعماله ومحاوراته وتفاصيل حياته اليومية.

فى الوقت الذى كان يجب أن أكون أنا المؤثر فى هذا الجانب من خلال عملى داخل المؤسسة العسكرية المصرية فقد كان هو مصدرى الأول فى فهم وتذوق الكثير من الفنون حيث كان هو «الفنان المتذوق» وعلمنى أن أكون «المتذوق الفنان».

كما كان له الفضل عليَّ فى التعرف على الكثير من الاتجاهات الثقافية والفنية والسياسية داخل المجتمع، وكذلك الأفراد القائمون والناشطون فى هذه الاتجاهات، والذى أدى بى إلى تكوين نظرة فكرية خاصة.

كان هذا هو الأخ الأكبر والفنان المبدع «يوسف شاكر» ومن المؤكد أنه لا يتسع الوقت ولا الكلمات لإيفائه حقه.

بطاقة

يوسف شاكر

● من مواليد القاهرة، الأول من أغسطس ١٩٥٩م.

● خريج كلية الفنون الجميلة قسم الديكور ١٩٨٢ ودبلوم الدراسات العليا ١٩٨٤.

● اكتسب مجموع خبراته من خلال العمل بالأقسام الفنية فى العديد من دور النشر الإقليمية والدولية، والعمل فى إخراج الكتب والمطبوعات ورسوم الأغلفة، وكذلك التصميم الداخلي، ورسوم كتب الأطفال، وكذا تصميم الشعارات التجارية والمطبوعات الدعائية والملصقات . كما كانت له خبرة خاصة متنوعة فى مجال التصميم الجرافيكى على الكمبيوتر باستخدام البرامج المختلفة للنشر ومعالجة التصميمات والصور والرسوم.

● التاريخ المهنى..

١٩٨٠ - ١٩٩٦ المركز الجرافيكى العربي

١٩٨٣ - ١٩٨٤ التليفزيون المصري.

١٩٨٤ - ١٩٨٩ دار الفتى العربى للنشر والتوزيع

١٩٨٧ - ٢٠٠١ دار مصرية للنشر والتوزيع

١٩٨٧-..... مجلة «أدب ونقد»، وكتاب «الأهالى».

١٩٨٩ - ١٩٩٢ دار المستقبل العربى للنشر والتوزيع.

١٩٨٩ – .... وزارة الثقافة.

١٩٩٢–.... دار إلياس للطباعة والنشر

١٩٩٢–.... المكتب الإقليمى بالقاهرة لمنظمة الأمم المتحدة للطفولة (اليونيسيف).

١٩٩٥ – ١٩٩٧ مؤسسة صخر للكمبيوتر.

● وقد شارك بفنه فى العديد من الأعمال والتى كان أكثرها انتشاراً:

– مشروع «ورشة رسامى كتب الأطفال عن حقائق الحياة» تحت إشراف اليونيسيف ومركز ثقافة الطفل.

– سلسلة الكتب المرشدة لمشرفة الحضانة عن منظمة اليونيسيف.

– سلسلة كتاب «أدب ونقد» الفصلية.

– سلسلة كتاب «المسرح العربي» عن الهيئة العامة للكتاب.

– سلسلة كتاب «كتكوت الكتب» لمعرض كتب الأطفال الدولى بالقاهرة.

– المشروع القومى للكتاب (ترجمات).

– مجلات «أدب ونقد» و«المحيط الثقافى» و«الفنون الشعبية».

– إصدارات وزارة الثقافة عن «مهرجانات المسرح التجريبي».

– إصدارات مهرجان الفولكلور الدولى.

– إصدار (واقع ثقافى) عن وزارة الثقافة

إهداء للفنان «محيى الدين اللباد» (٣٠ سنة رسم للأطفال).

فكر

الإمام الغزالى.. عدو الفلاسفة

وديع أمين

ولد أبو حامد بن محمد الغزالى فى طابران من ضواحى مدينة طوس بخراسان سنة ٤٥٠ هجرية الموافق ١٠٥٨ ميلادي. وكان أبوه رجلا فقيرا صالحا يقوم بغزل الصوف وبيعه فى دكان يملكه بسوق الصوافين. ومن هنا جاءت صفة الغزالى، وحين حضرت أباه الوفاة أوصى به وبأخيه أحمد إلى صديق له متصوف. ولما مات توفر الصديق على تعليم الصبيين حتى فرغ المال الذى خلفه لهما أبوهما. عند ذلك قال لهما الرجل: أنا رجل فقير ليس عندى ما أنفقه ونصحهما بأن يلجأ إلى مدرسة لكى يتوفر لهما القوت الذى يعينهما على مواصلة الحياة. ودرس الغزالى الفقه على أحمد بن محمد الراذكاني. ثم انتقل الغزالى إلى نيسابور عاصمة السلجوقيين وهى مدينة العلم بعد بغداد، ورافق إمام الحرمين أبى المعالى الجوينى ودرس عليه الجدل والأصول، وأعجب إمام الحرمين بذكائه فعينه مساعداً ونائباً له حتى صار أنظر أهل زمانه ولما مات إمام الحرمين عينه الوزير السلجوقى نظام الملك مدرساً فى المدرسة النظامية

ببغداد، وهى الجامعة الشهيرة التى أنشأها نظام الملك سنة ١٠٥٧م، وكان عمره فى ذلك الوقت ٣٣ سنة، وتولى تدريس ثلاثمائة من الطلبة. وارتفع صيته وبلغ من الشهرة درجة لم يصل إليها عالم فى ذلك الوقت، وطارت شهرته إلى أقصى العالم الإسلامى وحقق من المجد والسمو والسمو والرفعة ما لم يحققه عالم إسلامى من قبل وتقرب إليه العلماء والوزراء، واتسعت حلقته وكثرت مؤلفاته، وكتب فى هذه الفترة من سنة ٤٨٤ إلى ٤٨٨ أهم مؤلفاته مثل «المستظهرى» فى الرد على الفرق الباطنية بتكليف من الخليفة المستظهر بالله وأسماه باسمه. وكانت عقائد الباطنية وعلومهم قد عظم شأنها وازداد خطرها ضد نظالم الحكم واستقطبت كثيراً من الشباب وطلاب العلم. وفى بغداد كتب أيضاً «الاقتصاد فى الاعتقاد» ويبسط فيه علم الكلام، وكتابه «إحياء علوم الدين» جمع فيه أصول الدين والعقائد والعبادات والأخلاق وقواعد السلوك التى ينبغى للمسلم أن يسير عليها و«ميزان العمل» فى الأخلاق و«معيار العلم» فى المنطق ولما هاله أمر المفكرين الأحرار كتب فى الدفاع عن الدين الإسلامى «مقاصد الفلاسفة» فى ثلاثة أجزاء ثم كتب «تهافت الفلاسفة» الذى هاجم فيه الفلاسفة وهو من أهم مؤلفاته.

ثم أصيب فى هذا الوقت بأزمة نفسية نتيجة الشك بالعقل والعلم والعالم ورغبته فى الوصول إلى الحقيقة المطلقة والسعادة واليقين. وكان له ميل شديد للتصوف فتوقف عن التأليف وكف عن التدريس وقطع العلائق وهجر الناس، وأصيب بمرض شديد أدى إلى اعتلال صحته ولم تسمح له نفسه القلقة بأن يستمر أكثر من ذلك، وأدراك أنه على شفا جرف هاو أن لم يعمل على تدارك هذه الحال.

ولم يزل يتردد بين تجاذب شهوات الدنيا ودواعى الآخرة، حتى استقر رأيه وعزم على الرحيل وأخفى أمر خروجه عن الخليفة والمسئولين والمعارف والأصدقاء وهو ينوى الخروج من بغداد وتظاهر بالعزم على الخروج إلى مكة بينما هو يدبر فى الحقيقة الرحيل من بغداد وفى عزمه ألا يعود إليها ثانية. وفرق ما كان معه من المال ولم يدخر إلا قدر الكفاف وقوت العيال. وودع مظاهر المجد والشهرة لا هم له إلا العزلة والخلوة والرياضة الروحية ومجاهدة النفس من أجل تزكية النفس وتهذيب

الأخلاق وتصفية القلب لذكر الله تعالى وفقا لتعاليم الصوفية. وغادر بغداد وظل إحدى عشرة سنة متنقلاً بين بغداد ومكة وبيت القدس والإسكندرية حتى وصل بلاد الشام وأقام بها قرابة سنتين. وكان يعتكف طوال النهار فى أعلى منارة الجامع الأموى بدمشق منفرداً سابحاً فى تأملاته العميقة أملا فى الوصول إلى الحقيقة المطلقة فى الحياة الروحية والتأملات الدينية. ولكنه لم يجد الراحة التى ينشدها وقد عاوده الحنين إلى العيال والوطن. وكانت مشاغل الزمان وضرورات المعاش تشغل باله وتفكيره فعاد إلى الحياة العملية مهتماً بتقويم الأخلاق وتمجيد الإسلام حتى لقب بزين الدين وحجة الإسلام. وكان أكبر باعث على عودته إلى العالم العملى إلحاح فخر الملك الوزير السلجوقى الذى عرض عليه مهنة التدريس بنظامية نيسابور مظهراً له أن من الخطأ حرمان أبناء المسلمين من المعرفة التى وهبها الله له فقبل الرأى وجعله يقطع جولته ويعود إلى نيسابور، وهناك عهد إليه برئاسة المدرسة النظامية بنيسابور عام ٤٩٩هـ. وكان ذلك فى عهد «سنجر السلجوقى» ابن ملك شاه. ورجع بعد عودته من العزلة التى فرضها على نفسه طوال ١١ سنة إلى التدريس والتأليف، وطلع على الناس بفلسفة جديدة تتمثل فى التصوف بعد أن سلك هذا الطريق، ويصف الغزالى الغاية والنتيجة التى وصل إليها فيقول: «ودمت على ذلك مقدار عشر سنين وانكشف لي خلال هذه الخلوات أمور لا يمكن احصاؤها واستقصاؤها، والقدر الذى أذكره ينتفع به أنى علمت يقينا أن الصوفية هم السالكون لطريق الله تعالى وأن سيرتهم أحسن السير، وطريقهم أصوب الطرق.، وأخلاقهم أذكى الأخلاق بل لو جمع عقل العقلاء وحكمة الحكماء وعلم الواقفين على أسرار الشرع من العلماء ليغيروا شيئاً من سيرتهم وأخلاقهم فإن جميع حركاتهم وسكناتهم فى ظاهرهم وباطنهم مقتبسة من نور مشكاة النبوة على وجه الأرض نور سيضاء به» وكتب فى هذا الوقت «المستصفى» الذى يعد من أركان الفقه الثلاثة، و«كيمياء السعادة» و«مشكاة الأنوار» ولم يمكث فى التدريس أكثر من عام حتى اغتيل الوزير فخر الملك بيد أحد الباطنيين وعلى إثر ذلك ترك الغزالى الاشتغال بالنظامية وغادر نيسابور حوالى سنة ١١٠٧م الموافق ٥٠٠هـ واعتكف فى منزلِهِ بطوس وقام ببناء مدرسة للفقراء وتكية للصوفيين بجوار بيته وانقطع للتدريس بمدرسته وتدوين سيرته الذاتية

فى كتابه «المنقذ من الضلال» وظل يقوم بالتدريس حتى وفاته سنة ١١١١م وعمره ٥٣ سنة. ودفن بظاهر قصبة طابران بضاحية بلدته طوس.

عاش الغزالى فى عصر ملىء بالإضطرابات السياسية ويعج بمختلف الفرق السياسية والثقافية والثورية والدينية المعارضة. وفى ظل أنظمة حكم اقطاعية متخلفة مستبدة، وكانت الجماهير تعانى من الاستغلال والضرائب الباهظة والطغيان والاستبداد. وكان التعرض بالنقد لسياسة الحكام والسلاطين يكلف المرء حياته.

وكان المرء يؤخذ بالظنة ولمجرد الشك فى أنه معاد ويتعرض للتعذيب والهلاك حتى امتلأت السجون بالعناصر المعارضة من المثقفين والفرق الباطنية والجماعات السياسية والدينية المختلفة. وكان الذى يرفض وظيفة أو عطية من السلطان يعد من الخارجين والمعادين للسلطة.

لقد ظلت مشكلة النزاع بين الدين والفلاسفة، وهى الاشكالية التى تعد من أهم المشكلات فى تاريخ الفكر والثقافة العربية الإسلامية منذ عرف المسلمون الفلسفة فى القرن الثانى للهجرة وانتشرت فى عصر الترجمة وفى زمن الخليفة المأمون الذى شجع الفلاسفة والتفكير الحر. ولكن هذا النزاع لم يتوقف حتى القرن السابع الهجري، وبلغ هذا النزاع ذروته فى أواخر القرن الخامس الهجرى مع كتاب «تهافت الفلاسفة» للإمام أبو حامد الغزالي، الذى سجل بداية انتصار الدين وهزيمة الفلسفة وصدرت الفتاوى بتحريم الاشتغال بالفلسفة وتدريسها ومن ثم الاختفاء تماماً من الحياة الثقافية للمسلمين فى المشرق العربي. ويشكل كتاب «تهافت الفلاسفة» مرحلة تراجع وانهيار الفلسفة العربية الإسلامية، وهو تعبير عن المرحلة الاجتماعية المتدهورة فى التاريخ العربى الإسلامى والانهيار الاجتماعى والاقتصادى والثقافى والأخلاقي.

ويتألف الكتاب من أربع مقدمات ذكر فيها منهاجه فى البحث وعشرين مسألة وخاتمة فى المقدمة يشرح حال الفلاسفة وفرق علومهم التى تصادم الشريعة والتى لا تصادقها، وناقش الفلاسفة فى شرائعهم ومقدماتهم للبحوث الإلهية. ويؤكد فى المقدمة الأولي: أن أرسطو قد انتهت إليه الرياسة على الفلاسفة سقراط وبقراط وأفلاطون، والثانية: إن بعض آراء الفلاسفة لا تتعرض للدين لأنها آراء طبيعية

كالبحث فى الكسوف والخسوف وهذه تتعرض للمدح أو الذم. والثالثة : بيان تهافت الفلاسفة وضعف استدلالهم وتناقضهم واختلافهم وتهافت عقيدتهم. والرابعة: إن تمسك الفلاسفة بالرياضيات والمنطق منهجين للفكر ليس ضرورياً بالنسبة لأصول الدين لأنها تتعلق بعلم الحساب والهندسة وعلم هيأة العالم وليس يتعلق شيء منها بالأمور الدينية.

أما المنطقيات فلا يتعلق شيء منها بالدين. كما أخذ الطبيعيات لأنها علم ليس فيه ما يضر بالدين فهو يبحث فى جسم العالم كما يبحث الطب فى جسم الإنسان، وكما ليس من شرط الدين إنكار الطب فليس من شرط الدين إنكار علم الطب فليس من شرطه أيضا إنكار ذلك العلم إلا فى مسائل معينة. أما بالنسبة للسياسات فقد أباح النظر فيها لأن كلام الفلاسفة فيها يرجع إلي الحكم المصلحية المتعلقة بالأمور الدنيوية والإيالة السلطانية وتبقى الخلقيات وهى مباحة مستحبة لأن كلامهم فيها يرجع إلى حصر صفات النفس وأخلاقها ثم بعد ذلك يشرع الغزالى فى بحث مسائل الفلاسفة ومناقشتهم فى ذلك فى ضوء البحث والحجة العقلية وهى عشرون مسألة: ويعرض صلة الله بالعلم وتشمل المسائل الأربعة: قدم العالم وأبدية العالم والزمان والله فاعل العالم وصانعه، والعجز عن إثبات وجود الصانع والوحدانية والعجر عن إثباتها والصفات الإلهية والعلم بالجزئيات ومسائل فلكية وطبيعية والسببية والنفس الإنسانية وبعث الأجساد وحشرهم ويقول الغزالى فى الخاتمة لابد من تكفيرهم فى ثلاث مسائل: إحداها قولهم بقدم العالم، والثانية قولهم: إن الله لا يحيط علماً بالجزئيات الحادثة والثالثة :إنكار بعث الأجساد وحشرها. فهذه المسائل لا تلائم الإسلام بوجه ومعتقدها معتقد كذب الأنبياء صلوات الله عليهم وسلامه. وأنهم ذكروا ما ذكروا على سبيل المصلحة تمثيلاً لجماهير الخلق وتفهيمها وهذا هو الكفر الصراح الذى لم يعتقده أحد من فرق المسلمين.

لقد واجه الغزالى وهو يدرس الفكر اليونانى أن كل الفلاسفة اليونانيين ينطلقون جميعاً من فكرة «لا شيء من لا شيء» التى هى أصل ثابت عند كل الفلاسفة اليونانيين مثاليين أو ماديين، أى أن فكرة «قدم المادة» وأن العالم قديم وليس مخلوقاً الأمر الذى يتعارض بالنسبة للدين الإسلامى وديانة عيسى وموسى فإنّ فكرة «الخلق

من لا شيء» وأن العالم محدث تعد ثابت في العقيدة الدينية، وإلا انهار الدين من الأساس، هذه الخطورة أدركها الغزالي عند تصديه للفكر اليوناني وفلسفة أرسطو بالذات التي تقول «إن لا شيء من لا شيء» ويقدم العالم والصورة متضمنة في الأشياء، وأدرك مدى خطورتها على البنية الدينية كلها، وتعارضها مع الدين الإسلامي تعارضاً مطلقاً، بل تهدم الدين من الأساس لأنها ترجع في نهاية التحليل إلى قضية قدم المادة أي قدم العالم.

ويرى المفكر المغربي الدكتور محمد عابد الجابري أن الغزالي قد أدرك هذه الحقيقة وهو يدرس الفكر اليوناني، فضخمها أيديولوجيا لأنه كان يعبر عن منعطف في التطور، منعطف التراجع والانكماش والارتداد إلى الذات دفاعاً عن ما هو قائم، وخوفاً من انهيار كل شيء» مجلة الأقلام المغربية . مارس ١٩٥٦.

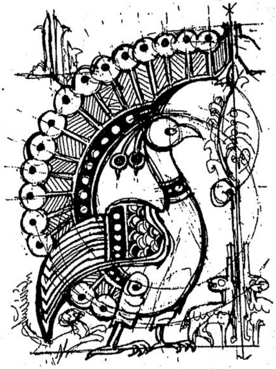
لقد عاصر الغزالي مرحلة تاريخية حافلة بالفساد والتخلف الاجتماعي والانحلال الخلقي وتمزق الدولة المركزية العربية الإسلامية في بغداد، وظهور دولات اقطاعية أعجمية وتركية وفارسية. وقد منع الاستبداد المطلق انتقاد الظلم والفساد حتى شاع اليأس والاستسلام بين الرعية. ويتضح ذلك من فتوى الغزالي بشأن جواز إمامة السلطان الظالم أو المفضول وهو في واقع الأمر فيه تبرير للأوضاع الفاسدة التي عاش في ظلها ويرى الغزالي «إن الأصل في الإمامة تقديم الأفضل على غيره، ولكن إذا عقدت الإمامة للمفضول دون الأفضل وكان في خلع المفضول إثارة للفتن وإضطراب الأمور يجز خلعه والاستبدال به، بل تجب طاعته والحكم بنفوذ ولايته وصحة إمامته».. ويرى الغزالي أيضا: «إن ذلك لا يعد متسامحاً في شروط الإمامة، ولكن في التنازل عن رتبة الاجتهاد في مثل هذه الحالة من قبيل الضرورات التي تبيح المحظورات منعاً من تعطيل المصالح بإنفراط عقد الإمامة». (الفكر السياسي عند الباطنية وموقف الغزالي منه. أحمد عرفات القاضي. ص٢٢٦).

وقد تعدل رأي الغزالي بعد أن تصوف في آخر حياته وذلك في كتابه «المنقذ من الضلال» أن ما نقل عن أرسطو ينحصر في ثلاثة أقسام. قسم يجب التفكير به، وقسم يجب التبديع به، وقسم لا يجب أنكاره أصلاً. ورتب المسائل ترتيباً آخر فجعل أولها عدم حشر الأجساد، وانتهى بقدم العالم. وهو رغم اعترافه بالرياضة والهندسة

وعلم هيئة العالم وليس يتعلق بشيء، منها بالأمور الدينية نفياً وإثباتاً. بل هى أمور برهانية لا سبيل إلى مجاحدتها بعد فهمها ومعرفتها، ومن ينظر فيها يتعجب من دقائقها ومن ظهور براهينها، فيحسن بسبب ذلك اعتقاده فى الفلاسفة، فيحسب أن جميع علومهم فى الوضوح وفى وثاقة البرهان كهذا العلم» ورغم موافقته على الجانب الأخلاقى والروحى للعلم إلا أنه يرفض جانبه الفلسفى العقلاني. كذلك رفض الغزالى ما ذهب إليه الفلاسفة المسلمون من استخدام المنطق كأداة عقلية للبرهنة على وجود الله وأن العقل أساس الإيمان السليم. وفى رأيه أن معرفة الله لا تكون عن طريق العقل بل عن طريق الوسيلة الصوفية، وهى الإلهام بشرط أن تتصفى النفوس من أدران الغايات، وأن أحسن طريق للحصول على سعادة الدارين أن ينقطع المرء لذكر الله إلي أن تفيض عليه الرحمة وينكشف له سر الملكوت.

كانت فلسفة الغزالى موجهة أساسا ضد المفكرين الأحرار والفلاسفة الذين سبقوه وفى الوقت نفسه ضد المفكرين الأحرار من علماء وفلاسفة عاشوا فى عصره هم إخوان الصفاء وكانوا ثائرين يثيرون وعى الناس، والذين جاهروا بآراء تمس الدين مباشرة وذمة الحكام وظلمهم: ألم يقل هؤلاء أعلم يا أخى أن قوة أهل الشر قد تناهت وكثرت أفعالهما فى العالم فى هذا الزمن» وقولهم «إن الشريعة قد دنست بالجهالات واختلطت بالضلالات ولا سبيل إلى غسلها وتطهيرها إلا بالفلسفة، وذلك لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية والمصلحة الاجتهادية» هذا بجانب العلماء والفلاسفة المثقفين والتجار والشباب والفرق الدينية الذين يهدفون إلى إعادة بناء الدولة المركزية العربية الإسلامية على أساس من العلم والحق والعدل والحرية إلى جانب الشريعة فيما يعرف «بالتوفيق بين الدين والفلاسفة».

هذا وقد اختلفت الآراء حول تصنيف الغزالى فهو بين العلماء لا يمكن حصر مؤلفاته فقد كتب فى أصول الفقه وعلم الكلام والمنطق والزهد وعلوم الاجتماع والأخلاق، وخاض معارك حامية ضد الأفكار الباطنية، فضلا عن دوره المهم فى وضع نهاية للخلافات بين المبادئ الصوفية المناقضة للسنة وقواعد الشريعة وأحكام القرآن الكريم فى عصره، حتى لقب بزين الدين وحجة الإسلام، وهو أيضا مفكر وفيلسوف وله تفكيره الخاص فى محاربة الفلسفة، وما تزال أفكاره الفلسفية تثير الجدل



والنقاش حتى اليوم، وأن هناك من الباحثين من يعدونه من أكبر الفلاسفة الذين عكست فلسفتهم تدعيم العلاقات الاقطاعية البدائية المتخلفة فى ذلك العصر. وفى الوقت الذى كانت فيه الفلسفة العربية الإسلامية قد قضى عليها فى المشرق نتيجة طعنات الغزالي. كانت الفلسفة العربية الإسلامية تنهض فى الأندلس على يد الفلاسفة التقدميين ابن مباجة وابن طفيل وابن رشد من رواد التنوير الذين أعادوا للعقل العربى الإسلامى مكانته السامية والمساهمة فى صرح النهضة الفكرية والحضارة الأوربية الحديثة. وأياً كان موقف المؤيدين أو المعارضين من فلسفة الغزالى فقد كان رحمه الله كريم النفس. وكان يعتقد فى كل ما كتب أنه يدافع عن الدين الإسلامى وإثبات أفضليته على سائر الأديان وعلى الفسلفة خصوصا.

الديوان الصغير

درب عسكر لحسن مصيلحى

درس فى الكوميديا الشعبية



تقديم:

عيد عبد الحليم

مع كثرة انشغالاته النقدية والتى اتسمت بطابع تحليلى للعروض وللنصوص المسرحية لم ينس الناقد الراحل د. محسن مصيلحى أنه كاتب مسرحى مبدع، فقدم مجموعة من المسرحيات لعل أشهرها «اللى بنى مصر» و«نازلين المحطة الجاية» و«عصفور خايف يطير» و«درب عسكر» التى أخرجها عصام السيد فى منتصف الثمانينيات على مسرح «الغرفة» والذى أسسه - فى ذلك الوقت - المخرج الراحل عبد الغفار عودة والذى قدمت على خشبته مجموعة متميزة من العروض لكنه أغلق فى نهاية الثمانينيات نتيجة ممارسات بيروقراطية.

وقد شارك فى بطولتها «عبلة كامل وسامى عبد الحليم وحسن الديب ومحمد دردير.

وهو عرض حاول فيه «مصيلحى» أن يستلهم الفرجة الشعبية مستخدماً أطرها الفنية المتوارثة كالحكواتى وخيال الظل.

الطبعة الأولى.

وقد أشار مصيلحى إلى الغرض من عرضه حين قال فى مقدمة المسرحية «هذا النص محاولة تأريخ لبعض الفنون الشعبية، وأهمها فن الارتجال فى بعض نماذجه الدرامية، وفى الوقت نفسه محاولة لتقديم الممثل المعاصر فى شكل ممثل الارتجالى له ما للمثل الارتجالى القديم من قدرات وتصورات وخيال..

أى أنه يجب أن يملأ بعض فراغات هذا النص بإبداعاته الخاصة. وهذا التصور المبدئى قابل لإعادة الصياغة مرة أخرى وفقاً لامكانات الممثلين ووفقاً لتصور العمل الجماعى فى مثل هذه العروض الحية والمتجددة يومياً.

والعرض يعتمد على التمثيل فقط، وعلى هذا فليس هناك ديكور بالمعنى

المعروف وإنما إشارات بسيطة تدل على المكان أو الشخصية. ومن هنا فإن عنصر الإخراج يكتسب أهمية فائقة فى استفزاز المتفرج وجذبه إلى المشاركة الحيوية فى العرض المسرحى.

وهذا ما رأيناه بالفعل فى التركيبة المسرحية التى تم فيها اندماج الشخصية الحقيقية للممثلين مع الشخصية الفنية التى يتناولها العرض فنرى - مثلاً - أبطال العرض يظهرون باسمائهم الحقيقية «عبلة كامل، وسامى عبد الحليم، ومحمد دردير، وحسن الديب، وزين نصار، ومخلص البحيري، وحنان يوسف».

وربما جاء ذلك للخروج من نمطية الأداء ليتناسب مع هذا اللون المسرحى الذى يعتمد على آليات تجريبية تستمد طزاجتها من فطرية التراث، وتتلاشى فيه حدود الزمان والمكان ولا يصبح لهما أى اعتبار كما كان فى المسرح التقليدي، ومن ثم يصبح الإطار التمثيلى هو محور العمل الفني، ويكون العتبة الأولى للمسرح، بما فيه من فضاءات شاسعة للأداء الحركى والإيمائى.

وإذا كانت النهضة المسرحية الأوروبية قد قامت على عدة عوامل فنية من أهمها تفعيل دور الديكور بأنواعه المختلفة من «إضاءة وصوت وسنوغرافيا وديكور بصرى إلخ».

فإن محسن مصيلحى مؤلف العرض وعصام السيد مخرج العرض اعتمدا - كثيرا - الديكور الحركى بشكل أساسي، حيث أصبحت حركة الممثلين على خشبة المسرح هى محور العرض كبديل حيوى عن الديكور البصرى الذى يقول عنه «فورست» مشيراً إلى إحدى وظائفه الحيوية «أن الممثل يرتبط بالماديات الموجودة، بمعنى أن حركات الممثل وإيماءاته ونظراته يحكمها وجود هذه الأشياء المادية التى تشترك فى الأداء».

وأرى أن هذه حيلة ذكية من المؤلف والمخرج حتى لا ينشغل المشاهد بكثرة التفاصيل وتناثرها على خشبة المسرح، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى لأن هذا النوع من المسرح المعتمد على الفرجة الشعبية لا يريد الاتكاء على أقنعة بديلة خارجة عن إطاره لأنه يحمل فى داخله دلالات ورموز اجتماعية وسياسية متعددة.

●●●

أما عن أحداث العرض فتدور فى شارع شعبى يملؤه المارة، وفجأة يظهر فنانو خيال الظل والأراجوز وينادى واحد منهم بنداء تقليد يعلن عن هوية هذا الفن:

يا الله يا افنديات، تعالوا يا بهوات، خيال
الضل بتلات مليمات. أما المؤلف وأنا
المخايل. أنا البنا وأنا المناول. يالله يا
افنديات يا لله يا بهوات. ادخل هنا، عندي
صندوق الخيال والأحلام، غرفة الضحك
والأوهام، يا اله يا خلق، يا لله يا أنام
اتجمعوا قوام عندى خيال الضل طيف
الخيال، أنا المخايل وأنا الخليفة:
خليفة ابن دانيال، والشيخ على النحلة
، وداود المناوي، وحسن القشاش، عندى
التاريخ والتفاريح، عندى العبر والمواعظ
عندى الهم وتقليب المواجع، عندى زادك وزوادك
من الهنا والسرور، ترجع لأولادك مجبور ومسرور، بتلات
مليمات، يا لله يا افنديات، يا لله يا بهوات، حالا الفرجة
والخيالات .. أنا سليل الفن والكرامات.

لكن يفاجأ هذا المنادى العجوز بانصراف الناس عنه أثناء تقديمه لجزء من مسرحية ظلية استخدم فيها تكنيك خيال الظل التقليدى فى إضاءة وشخوص وحوار، ولا يستطيع أن يجمع الثلاث مليمات التى أعلن عنها ثمناً للمشاهدة، فيقلل المبلغ إلى مليم واحد، لكن لم يعره أحد أهتماماً، مما جعل ابنه والذى قام بدوره «حسن الديب» يعلن سخطه عليه واعتراضه على ما فعله أبوه لأنه يقلل من شأنه بعد أن أصبح موظفاً حكومياً فلا يليق بأبيه مثل هذه الأفعال التى يدخلها الابن فى دائرة الاستجداء، ومع ذلك يتمسك الأب بفنه، الذى يعتبره صوتاً حراً للفقراء والمساكين من

أبناء الشعب ولننظر إلى هذا الديالوج المعبر:

الابن: خيال ضل؟ دى ألفاظ ولا حركات؟

العجوز: خيال الضل كدة: قارح وقبيح، لأنه بيقول للأعور أنت أعور فى عينه. فن مكشوف الوش، همام، ما يستحيش من مخلوق، واجه الناس يا عصفور قول لهم على اللى نفسك تصلحه.

وريهم عيوبهم إيه. فرجهم على فنونك وألعابك .. بتهرب ليه؟

وهنا تبرز فكرة الصراع النفسى بداخل شخصية «الابن» الذى يتجاذبه طموح برجوازى اجتماعى من الممكن أن يحققه من خلال عمله الوظيفى فى الإدارة الحكومية، كما يتجاذبه خيط أسرى لأسرة تقدم عروض الأراجوز وخيال الظل وليس من الممكن التخلى عنه.

وهنا تبرز شخصية «زوجة الابن» والتى قامت بدورها «عبلة كامل» والتى تقف فى صف الأب المرتبط بفنه ويرى فيه كل حياته:

الزوجة: قطعت قلبي.. شد حيلك بقى واعمل اللى نفسك فيه.. اهو مشي.

العجوز: (يصبح فى الاتجاه الذى يخرج منه الابن) طيب إيه رأيك ها قدم فن الحرافيش.. والذعر والعامة.. امال ها قدم فنى لمين؟ للتخان الملظلظين أمهات كروش ووشوش حمراء؟ وشوف بقي: عمرى ما ها بطل أقدم خيال الضل للناس دي.. ده أنا أموت لو الشمعة دى فى يوم انطفت.. هيكون آخر يوم فى عمرى.

وبهذا الخطاب يطرح النص المسرحى مجموعة من القيم الإنسانية الرفيعة وأهمها من وجهة نظرى التأكيد على قيمة الانتماء إلى المكان والاتجاه إلى السباحة فى مواجهة التراكمات الأيديولوجية القاتلة التى سلبت من الإنسان جوهر الروح وحولته إلى مادة قابلة للتشكل فى إطار برجماتى عفن.

●●●

درب عسكر

مقدمة

هذا النص محاولة تأريخ لبعض الفنون الشعبية، وأهمها فن الارتجال في بعض نماذجه الدرامية، وفي الوقت نفسه محاولة لتقديم الممثل المعاصر في شكل ممثل الارتجالي له ما للممثل ارتجالي القديم في قدرات وتصورات وخيال.. أي أنه يجب أن يملأ بعض فراغات هذا النص بإبداعاته الخاصة. وهذا التصور المبدئى قابل لإعادة الصياغة مرة أخري وفقاً لامكانات الممثلين ووفقاً لتصور العمل الجماعي في مثل هذه العروض الحية والمتجددة يوميا.

والعرض يعتمد علي التمثيل فقط. وعلي هذا فليس هناك ديكور بالمعني المعروف وإنما هو إشارات بسيطة تدل علي المكان أو الشخصية. ومن هنا فإن عنصر الإخراج يكتسب أهمية فائقة في استفزاز المتفرج وجذبه إلي المشاركة الحيوية في العرض المسرحى.

«محسن مصيلحى»

قام ببطولة العرض، حسب الظهور علي المسرح

١ – محمد دردير
٢ – حسن الديب
٣ – عبلة كامل
٤ – سامي عبد الحليم
٥ – زين نصار
٦ – مخلص البحيري
٧ – حنان يوسف

وقد سمحت لنفسي أن استخدم أسماءهم في هذا النص، فلهم الشكر.

ديكور: جمال أبو العلا
ملابس: فاطمة عواد
إيقاعات : هشام جاد
إخراج: عصام السيد

(محمد دردير يتقمص شخصية رجل عجوز، يدور في أنحاء المسرح منادياً أو مغنياً يخرج إلي واجهة المسرح وربما إلي الشارع ليجمع المتفرجين لمشاهدة العرض).

العجوز: يا الله يا افنديات تعالوا يا بهوات. خيال الضل بتلات مليمات.

أنا المؤلف وأنا المخايل. أنا البنا وأنا المناول. يا الله يا افنديات يالله يا بهوات. أدخل هنا عندي صندوق الخيال والأحلام، غرفة الضحك والأوهام. يالله يا خلق، يا الله يا أنام. اتجمعوا قوام عندي خيال الضل طيف الخيال، أما المخايل وأنا الخليفة: خليفة ابن دانيال، والشيخ علي النحلة، وداود المناوي، وحسن القشاش.

عندي التاريخ والتفاريح ، عندي العبر والمواعظ عندي الهم وتقليب المواجع، عندي زادك وزوادك من الهنا والسرور، ترجع لأولادك؛ مجبور ومسرور. بتلات مليمات، يالله يا افنديات . يالله يا بهوات، حالا الفرجة والخيالات .. أنا سليل الفن والكرامات يا الله يا الله يا الله.

(الرجل العجوز يصطحب المتفرجين إلي داخل قاعة العرض، ويبدأ في تجهيز عرض خيال الظل الذي سيقدمه وأثناء هذا قد ينشد النشيد التالى):

العجوز: سلام علي من حوي ذا المقام
من السادة الأتقياء الكرام
فهم خير من خوطبوا بالسلام
وأكرم من صوفحوا باليمين
ومن بعد هذا أصلي علي
النبي الذي جاءنا بالهدي
نبي كريم هدانا إلي
صراط الهدي في البرايا مبين
وأسأل رب العباد الغفور
يديم لنا هؤلاء الحضور
ويبقيهم أبدا في سرور

فقولوا معي يا رفاق آمين.

(العجوز يقدم جزءاً من مسرحية ظلية مستخدما تكنيك خيال الظل التقليدي من اضاءة وشخوص وحوار.. إلخ ولكن العرض ينتهي نهاية غير طبيعية تدل علي ضعف امكانات العارضين أو لاعبي خيال الظل. صوت عراك وشجار يأتي من خلف الأبواب.

العجوز يحاول أن يجمع أكبر قدر من النقود من المتفرجين لإحساسه بحدوث كارثة).

العجوز : لغاية كده رضا، وعلي قد لحافك مد رجليك. الجودة بالموجودة. أدي احنا بنشتغل علي قد جهدنا. صحيح كلنا ولاد إيه، وعلي الحديدة يا بيه، إنما دي فرجة برخص التراب. طيب بلاش تلاتة مليم، مليم واحد هيكون كفاية. رايح فين يا بلدينا؟ لسه.

هنعرض لك بابة «حرب العجم» لسه هتفجرك علي الرخم وابو القطط البربري والمغربي.. ده أنا لسه هاقلد..

(يدخل حسن الديب، متقمصا شخصية الابن، ثائراً، وخلفة عبلة كامل، متقمصة شخصية زوجة الابن، تحاول تهدئة ثورة الابن ضد أبيه).

الابن : إيه اللي بيحصل ده؟ إيه الفوضى دي؟

الزوجة : اهدا بس ياسي عصفور.. ده أبوك ما يصحش..

الابن: لغاية امتي؟ أنا عيشتي بقت مرار

الزوجة : اهدا بس أبوك عجز مش حمل الخناق.

العجوز : (بحزن شديد) أنا علمتك كده يا عصفور؟ مش قلت لي هتلعب معانا زي زمان؟

الابن ألعب معاكم؟ كل يوم ناصب لي النصبة دي وعامل لي غاغة؟

العجوز : غاغة؟؟

الابن: الأوباش دخلوا بيتي..

الزوجة: (لأحد المتفرجين) ما تزعلش يا اخويه.. سي عصفور ما يقصدكش..

الابن : (مواصلا) أنا موظف حكومة محترم وأنت عاوزني ألعب خيال الضل؟ (يحاول إخراج المتفرجين بالفعل) يا الله يا أفندي أنت وهوه يالله يا بلدينا. كل واحد يشوف وراه إيه.

الزوجة: (تحاول أن توقفه) مش كده يا عصفور افندي لسه ما جمعناش الإيراد.

الابن : اتوكل علي الله يا افندي .. قوم يا اخويه .فز قاعد ليه؟ متفرجين إيه دول، حرافيش تلمهم زمارة صحيح.

العجوز: اخدتني علي قد عقلي، ما دخلتش في ميعادك ولعبت عروستك ليه يا عصفور؟ بتخدعني وأنا في السن دي؟

الابن: كل يوم تلم لي الرعـــاع من الشوارع لغاية جوه البيت وأنا ساكت، خلاص طهقت. (يشير إلي واحد من المتفرجين) بذمتك دي أشكال تدخل بيتى؟

العجوز : (يعيش في عالم وحده) اضطريت ألعب عروستك وعروستي لما تأخرت.

الابن : الجيران اشتكوا..

الزوجة : أنا هارضيهم..

العجوز : أقلد صوتك والعب بصوتي..

الابن : والوعد والوعيد نازل علي دماغي..

العجوز : بس السن له أحكام.. ما قدرتش العب ذي ما كنت بالعب زمان أيام العز.

الابن : أودي وشي من الناس فين؟

الزوجة : ليه؟ ما احنا زي الفل أهه..

الابن : خيال ضل؟ دي ألفاظ دي ولا حركات؟

العجوز : خيال الضل كده: قارح وقبيح، لأنه بيقول للأعوار أنت أعور في عينه . فن مكشوف الوش، همام ، ما يستحيش من مخلوق . واجه الناس يا عصفور قول لهم علي اللي نفسك تصلحه. وريهم عيوبهم إيه. فرجهم علي فنونك وألعابك .. بتهرب ليه؟

الابن: ده زمن راح وانقضي .. اليوم غير اليوم

العجوز : إيه اللي جد علينا؟ فهمني .. لا جد جديد ولا الجسم دب فيه الوهن أدي الستارة، وأدي الانارة، وأدي العروسة، ،أدي..

الابن : خيال الضل ده تسلية العامة والدهماء، وأنا موظف حكومة محترم (تظهر علامات الإحراج علي العجوز وزوجة الابن)

الزوجة : ما هم دول فيهم مستوظفين برضه يا عصفور.

الابن: أيوه تسلية العامة والدهماء

الزوجة : يا عصفور عيب تشتم الناس كده.

العجوز : (لأحد المتفرجين) بذمتك يا بلدينا مش آخر ألاجه؟

الابن : الطيف والخيال دولم العاب الأهالي، والسكان الأصليين. يالله لموا العزاويل دولم،ونزل الستارة دي، وخد الناس دولم وطلعهم بره زي ما دخلتم.

العجوز: بتهد النصبة يا عصفور؟ أنا ربيتك وعلمتك علشان تحل محلي مخايل بارع، تبقي سليل شمس الدين بن دانيال..

الابن : (مستكملا في سخرية) والشيخ علي النحلة، وداود المناوي، وحسن القشاش.. (صارخا) يا ناس. أعزل من

درب عسكر؟

الزوجة: يا ريت.

الابن : خلاص هاعزل سامحني يا رب «عصفور يعزل» (يخرج)

الزوجة: (تواسي الأب العجوز) معلش معلش .

العجوز : يرضيكي اللي بيحصل ده؟

الزوجة : خلاص يا والدي ما تزعلش أهو خرج. أعمل اللي أنت عايزه بقي.

العجوز : كل يوم يعمل فيه كده: يقهرني ويشتت أفكاري وينكد عليه

الزوجة : خد راحتك بقي.

العجوز : راحتي ؟؟ مبقاش فاضل لنا إلا الحواري والدروب، وأوضة متر في متر في درب عسكر.

الزوجة : قطعت قلبي .. شد حيلك بقي وأعمل اللي نفسك فيه.. اهو مشبي

العجوز : (يبيح في الاتجاه الذي يخرج منه الابن) طيب إيه رأيك هاقدم فن الحرافيش والزعر والعامة.. أمال هاقدم فني لمين؟ للتخان المظلظين أمهات كروش ووشوش حمرا؟ وشوف بقي: عمري ما هابطل أقدم خيال الضل للناس دي.. ده أنا أموت لو الشمعة دي في يوم انطفت .. هيكون آخر يوم في عمري.. (للمتفرجين) هاقدم لكم أنتم.. ايوه.. ياللـه يا افنديات..

سامي : (يدخل ويكتشف. أن العرض ابتدأ بدونه .. يتصنع الثورة) الله؟ انتوا ابتديتم من غيرى؟ ازاي يا عبلة تبتدوا العرض من غيري؟ أنا مش ممثل معاكم في العرض ده؟؟

العجوز : (جانبا معلش يا أبو السام.. خش في الدور (يمثل) ياالله يا بهوات..

سامي : أنا عاوز أعرف المسرحية دي مسرحيتكم لوحدكم؟؟

العجوز : بمليم عندي صندوق الخيال والأوهام

سامي: الكلام ده مش في المسرحية يا دردير..

العجوز : كده يا سامى؟ كسرت الإيهام..

سامي : ان شاء الله يتدغدغ.. مش لما تبتدوا العرض تقولوا لي؟ مين المسئول عن العرض ده؟ مين مدير الفرقة دي وأنا هاقدم له شكوي. (يخرج).

عبلة: جري إيه يا سي سامي؟؟ مش أنت اللي أتأخرت؟ أهو أى حد يمثل بدالك.

(تعود الإضاءة الكاملة للمشهد)

زين : (يدخل وكأنه يحاول استدراك ما حدث) سيداتي سادتي.. نعتذر عن هذا العطل الفني ونستأنف التمثيل بعد قليل . نرحب بكم علي متن أول رحلة لنا. نحن

الآن علي أرض الارتجال، هذا الفن الشعبي اللي جذوره ترجع لزمان وزمان.

مخلص : والارتجال كان عنصراً أساسياً في لعبة خيال الضل..

عبلة :.. وكما يحدث دائما للأشياء والبشر، زحف الموت إلي خيال الضل..

مخلص :.. والمشهد اللي شفناه دلوقتي بين الأب وابنه حادثة حقيقية حصلت في يوم من الأيام في أحد منازل القاهرة، وبالتحديد في درب عسكر.

زين : والظاهر أن حوادث زيها لسه بتحصل لغاية دلوقتي

مخلص : موقف طبيعي للجيل الجديد. ضد فن الأهالي والزعر والحرافيش

زين : أحنا زعر وحرافيش؟؟

حسن : (من الخارج) آه

زين : يا بن الشر..

حسن : (من الخارج) إيه؟

زين : الشركس والإرناؤوط.

حسن : آه .. يا حسب هتغلط

مخلص : موقف طبيعي في رحلة خيال الضل بعد ما نطق بالعربي، وساب اللغة التركية.

عبلة : (تقلد مذيعات التليفزيون الرقيقات) ده طبيعي. القرن اللي ابتدا بنهاية الحملة الفرنسية، انتهي وخيال الضل بينطق عربي، وباللهجة المصرية..

زين : (في أداء مبالغ فيه) تحطمت آمال كليبر الاستعمارية الواسعة وآماله في وراثة العبقري نابليون. تحطمت في اللحظة الرهيبة التي امتدت إليه فيها يد سليمان الحلبي بطعنة خنجر أردته صريعا يوم ١٤ يونيو ١٨٠٠م.. ثم كانت الصدمة الحضارية للحملة الفرنسية..

مخلص : يا ولد. بس بلاش اللون الثقيل ده والنبي.

زين : (بصوت مختلف) وفي ١٣ مايو سنة ١٨٠٥ م برضه ، ثم توليه محمد علي بإرادة الشعب في دار الحكمة ، أي في ساحة القضاء..

عبلة : ورحل خورشيد باشا إلي حيث ألقت رحلها أم قشعم. (جانباً لمخلص) مين أم قشعم. (جانبا لمخلص) مين أم قشعم دي يا مخلص؟؟

مخلص: شش.

عبلة : كان خورشيد باشا آخر والي تركي يعين بإرادة الاستانة وأوامرها .. وبدأ الشعب المصري..

مخلص : (يوقفها) ما قلنا بلاش الحاجات الثقيلة دي.. هتطفشوا الزبونين اللي بيتفرجوا.

(صوت زفة يأتي من الخارج، ويدخل سامي وهو يتقمص دور شوشة، ودردير الذي يتقمص دور معلم الفرقة، وحنان

التي تتقمص دور الغازية - إنهم يكونون فرقة المحبظاتية).

الفرقة : الحنة يا حنة يا قطر الندي.

يا شباك حبيبي يا عيني جلاب الهوي

زين : (صارخا) بس.. ده مسرح محترم . إيه الخلاعة دي (يغني فجأة ويقلدهم) لو جتني أمك تسألني عليك.. لاحطك في عيني واتكحل عليك.

مخلص : (هادئاً) كفاية لغاية كده بقي (يغني فجأة ويقلدهم) الحنة يا الحنة يا قطر الندي..

عبلة : إيه ده؟ فرح؟ أنا باعرف اغني (تغنى)

الحنة يا الحنة يا قطر الندي

زين: بس بقي.

مخلص: أنتم مين؟؟

المعلم: المحبظاتية.

شوشة: والغياش.

الغازية: والغوازى.

المعلم: والجنكات.

شوشة: مش هنا برضه..؟

عبلة: (وهي تظنه غازية) لا ياختي مش هنا.

شوشة: أنا راجل.

عبلة: راجل؟؟ يا لهوي . عصفور افندي مش هيفوت الليلة دي علي خير.

شوشة: يفوت والا ما يفوتش احنا مالنا.

المعلم: ده الراجل جه واتفق معانا وادانا العربون.

عبلة: رجعه له في عرضك بدال ما تحصل مصيبة هنا.

شوشة: إزاى بقى؟ ده اتفاق يا جدعان ، والراجل قال لنا الليلة ليلة أنس وفرفشة.

المعلم: قولي لنا بقي ده خرج ولا طهور ولا سبوع؟ طمنيني الله يخليكي بقي لنا تلات أسابيع ما شتغلناش.

زين: ده لا فرح ولا طهور ولا سبوع.

المعلم: أي مناسبة ربنا يديم لكم لياليكم السعيدة. هتشخص لكم ملعوب ما حصلش .. انصب النصبة يا شوشة.

شوشة: حاضر يا معلمي.

المعلم: وشد الستارة نداري نفسنا عن الستات واحنا بنغير هدومنا

شوشة: ونداري نفسنا ليه بس؟

زين: يا أسطي أنت وهوه إيه اللي بتعملوه ده؟

شوشة: إيه يا أسطي دي. سم كده

زين: (لشوشه) يا بني أنت جيت هنا غلط.

عبلة: قول له والنبي يا زين.

شوشه: غلط ازاى بقي؟ العنوان اهه: درب العسكري.

مخلص: (مصحجا) درب عسكر.

شــوشــه: عــسكر ولا عــسكري. أهو كله بيخوف.

المعلم: مش أنتم باعــتين لنا علشـــان تتفرجوا علي المحبظاتية في ليلتكم الانس دي؟ وإلا أيه الحكاية يا جــدعـــان؟ احنا جالنا واحد كبير وكتير واسمه عبد الغفار..

زين: يا جماعة كفاية الفضيحة اللي حصلت في خيال الضل. همه قاعدين يلموا لنا فرق قديمة علشان تعرض الليلة دي ليه؟؟

المعلم: بس الراجل الطيب دفع لنا.. وبالأمارة قال لي أعمل وصل باسم هيئة المرسح.. معقول هيدفع لنا عربون وهوه مش عــاوز تشــخــيص؟ ده احنا علشـــان خــاطره وخــاطركم هنشــخص لكم نمرة (الجمال والنصاب). اعمل جمل يا واد يا شوشة.

شوشة: (يقلد الجمل) بصنم يا معلمى؟

زين: جــمـــال إيه ونصـــاب إيه؟ بره أنت وهوه وهيه. بره

الغازية: (تتدخل لتهدئته بانوثتها) جري إيه يا برغل؟ مالك؟ متعصب ليه؟

زين: أصل..

المعلم: (وقــد رأي تـأثيــر الـغــازية علي زين) طيب بلاش.. أنتم باين عليكم ناس أكابر وأمرا.. هنشخص لكم الملعوب اللي عملناه قدام الباشا محمد علي. ماشي الكلام؟؟

عبلة: أصل لوجه عصفور افندي مش هنخلص

المعلم: لا بقي . ده مــا يرضــيش ربنا: احنا أخدنا عربون يبقي لازم نشتغل.

شوشه: (مؤيدا) آه.

زين: (وقد رأي أن المحبظين مستمرون في تجهيز عرضهم) اشتغل معاكم يا عم الأسطي؟

شوشه: الله .. ما تسترجل ياد.

الغازية: (لزين) ياريت.

المعلم: احنا فـعـلا عـاوزين كـام واحـد مـعـانا علشـان دي نمرة كـبـيـرة وعـاوزة مـشـخـصـاتية كـثير . يا سلام.. أنا لسه فـاكـر حـفلة الطهور بتـاع اسم الله عليـه حفيد الباشا محمد على.

الغازية: ليلتها أكلنا أكل.

المعلم: ليلتها عرضنا حال الغلابي.

الغازية: آه.. ونقدنا الحكام.

شوشه: وكنا هنروح فيها.

زين: (فـرحـا) طيب يالله. يالله. (لعـبلة كـــامل) باقـــول لك إيه . احنا عـــاوزين نشـــخـص بمزاج مـع الناس دى.. خليكي علي ناصية الدرب، ولو شفتي عصفور افندي تدي لنا خبر علي طول.

عبلة: هاصفر لكم. هاصفر لكم.

المعلم : يا الله بينا . والآن. هنقدم لكم نمرة الفلاح عوض ابن رجب ومراته هنومة والعمدة والضابط وكاتب الدايرة المعلم حنا (يتغير المشهد إلي إحدي قاعات قصر أسرة محمد علي بينما يقوم «المحبظين بعرض نمرتهم علي الأسرة).

مخلص: (يتقمص شخصية الكاتب القبطي المعلم حنا) عليك ألف قرش يا عوض.. (ينظر في دفاتره) دفعت منهم خمسة، يبقي عليك .. عليك.. عليك يبقي عليك ألف إلا خمسة قروش . ادفع..

زين: (يتقمص شخصية الزوج عوض) ادفع منين بس يا حضرة الباشكاتب؟

الكاتب: مش شغلي يا سي عوض.

عوض : ما أنا دفعت الدين ده مرة قبل كده.

الكاتب: (ثائرا) يعني أنا كداب؟ طيب إفرض إن أنا كداب.. الدفاتر كمان هتكدب؟؟

عوض: انتوا مش اخدتوا القطن اللي تعبت وشقيت فيه لغاية..

الكاتب: (مهددا) هتدفع ولا..

حنان : (تتقمص شخصية الزوجة هنومة) حرام عليكوا يا ظلمة.

الكاتب: الحساب بالورقة والقلم.. والدفاتر أهه.. تراجعي ؟؟ تراجعى؟

عوض: لو كنت باعرف اقرا واكتب..

الكاتب: طيب ادفع ومن سكات.

هنومة: هوه احنا حيلتنا حاجة يا حضرة الباشكاتب..؟

الكاتب: جوزك طول عمره فقري.. (مهددا) هتدفع يا ولد وإلا .. (يشير إلي العمدة الذي يقف في أحد أركان المسرح يبرم شنباته)

دردير: (يتقمص شخصية العمدة) حتدفع وإلا أجرجرك علي النقطة واخللي حضرة الضابط يتصرف معاك تمام؟؟ أنت عارف الزمام ده ملك مين، وعارف إيه اللي هيجري لك.

الوالي: (من مقاعد المتفرجين) ولد خرسيس دي بيتكلم عن إيه؟

هنومة: ندفع منين يا خلق؟ هوه انتوا خليتوا حيلتنا حاجة؟

سامى: (يتقمص الضابط) يبقي العسس يا خدوك.. اجلدوه.. عشرين جلده .. اجلدوه.

عوض: (يتأوه وكأنه يجلد بالفعل ، وهنومه تحاول إيقافهم ولكنها لا تستطيع).

هنومة: (صارخة وباكية) حرام عليكوا .. ربنا ينتقم منكم.

(إظلام سريع للإيحاء بمرور زمن وتغير مكان).

هنومـه: (للكاتب) مـعلم حنا. يا مـعلم حنا.. (تضـع أمامه لفـافة ضـخمـة) بيض وكشك وشعرية. جوزي عوض هوه اللي موصيني.

الكاتب: وهوه في الحبس؟ فيه الخير . هاتي.. ما تهاودي بقي يابت..

و(يصمت)

هنومة: (كأنها تستكثر عليه أن يطلبها لنفسه) إيه؟

الكاتب: وتروحي للعمدة.

هنومة: ليه؟

الكاتب: تترجيه في حكاية عوض دي.. ده راجل له كلمة في الحكومة..

هنومة: (تستدير إلي العمدة الواقف في أحد الأركان) عاوز كام يا حضرة العمدة؟

الكاتب: (هامسا لهنومة) باقول لك اترجيه. (للعمدة) هنومة مستعدة لأي حاجة يا حضرة العمدة. تلاتين قرش وإلا تسعين.

العمدة: (للكاتب) أنا ما باخدش فلوس يا باشكاتب النحس.

هنومـة: (للعـمـدة) هادي لك اللي أنت عاوزه.

العمدة: إيه؟ صحيح؟

هنومة: بس خرجه.

الكاتب: مـا تهـاودي يا بت بالمرة..

(يتوقف)

هنومة: إيه تانى؟

الكاتب: وتروحي لظابط النقطة.. ده اللـي فـي إيـده الحـل والـربـط .. هـوه الحكومة ذاتها.

هنومـة: (تستدير إلي الضابط الذي يقف في ركن المسرح) يا حضرة الحكومة .. جوزي عوض محبوس ظلم.. تاخد كام وتخرجه؟

الضابط: أنا ما باخدش فلوس.. أنا ما باخدش رشوة.

الضـابط - العـمـدة : (مـعـاً) احنا مابناخدش فلوس.

هنومة: امال بتاخدوا إيه بس؟

الكاتب: هاودي بقي يا بت..

(الكاتب والضابط والعمدة يبدأون في الهجوم عليها)

هنومـــة: هوه مش دين؟ مـا هو لازم يندفع بالفلوس.. أمـال هيندفع بايه تاني؟ (تصـرخ) عـوض.. الحـقني يا عـوض. عوض.

الكاتب: (تسقط عليه بقعة ضوء فجأة، يضحك ببلاهة) هيه ، افرجوا عني.. افرجوا عني..

حسن: (يدخل متقمصا شخصية الابن عصفور) لا .. لا..

عوض: إيه ما افرجوش؟؟

الابن: لا...

عوض: افرجوا وإلا ما افرجوش؟؟

الابن: لا العـــيلة المالكة كلت وشي: الأميرة فوزية والأميرة جلنار والأميرة تنتظر عايروني النهاردة (مقلدا) أبوه بيشتغل محبظاتي.

وأنا ناريمان خدته علي المطبخ بعد التشخيص. أنا؟ أنا أبويه يتاخد علي المطبخ؟؟ (وكأن أحدا سأله) لا يا ابو مخ نضيف: خدوه يتعشي. اودي وشي فين؟؟ عصفور بيه يتعمل فيه كده؟ وكأن أحدا سأله) أنا عصفور بيه.. صحيح أنا مش بيه رسمي لكن مرشح و(كأن أحدا سأله) لا ياسيدي ، مرشح مستقل (وكأن أحدا أجاب) لا يا شيخ؟ طيب نلحق لنا أي حزب بقي.

«عصفور يبحث عن حزب» (يخرج مسرعا)

الزوجة : (تجري خلفه) سي عصفور . سي عصفور بيه. رايح فين؟

(تعود الإضاءة إلي الأصل في المشهد الطبيعى).

درديز: (يعاتبها) بس هاصفر لكم .. هاصفر لكم؟؟ .

عبلة: اصلي قعدت اتفرج والفرجة خدتني.

درديز: حرام عليكي . كنا هنروح في داهية.

زين: (يتقمص شخصية يعقوب صنوع، من خلال إطار يشبه الإطار الخارجي للتليفزيون ومن الممكن الاستعانة بجهاز الفيديو والمزج بين الصورة المرئية لصنوع وشخصه كما حدث في العرض الأول للمسرحية. تغير مناسب في الإضاءة) انتوا فعلا هتروحوا في داهية

.. إيه اللي عملتوه ده؟

درديز: تخبيط

صنوع: تخبيط إيه ومحبظاتية إيه؟ الفن المرسحي ده له أصول.

حنان: مين ده؟ مين ده؟

عبلة: شش.. ده ده يعقوب صنوع

مخلص: وأصول (يقلد صنوع) الفن المرسحي ده إيه يا أبو العريف؟

عبلة: باقول لكم ده يعقوب صنوع.

مخلص: عمنا صنوع.. مش معقول؟ ده احنا..

صنوع: (مقاطعا) اخرس. التخبيط اللي انتوا بتعلموه ده ممكن يعمله أي واحد دمه خفيف. إنما العرض المسرحي الحقيقي له قواعد.. له أسس ومبني علي دراسة.. أنا درست موليير وجولدوني وشريدان.

درديز: يا عم دول خواجات .. (لفرقته) أنا علشان كده ما رضيتش اشتغل معاه

المحبظاتي مننا يحب يلعب براحته. علي حسب الظروف والطلب.. يأنس المتفرجين والمتفرجين يأنسوه. إنما صنوع ده راح للخواجات.

عبلة: يابا ما كل الناس كانت متفرجة . حد يقول مصر قطعة من أوروبا ، ليه؟

دردير: مصر هيه مصر وهتفضل دايما مصر.. لكن تقولي إيه في الناس اللي غاوية تبص بره؟

صنوع: أوعي تزايد عليه.. أنا عارف البلد دي، ودايس تراب أرضها كويس . أنا عارف ناسها بتحب إيه وبتكره إيه.. ده أنا تصعلكت فيها أيام وسنين. لكن الصعلكة مانستينيش الفرق بين المسرح والحياة.. اللي الناس بتحبه وتحتاجه لازم يكون له شكل. لازم يتحط في فورم ولازم يكون إطار جميل ومحترم.

دردير: إطار بكمبوشة.. أنا آخد كلامي من ملقن في كمبوشة؟؟ أنا أحب أبقي حر.. لا لا..

مخلص: طيب احنا كمان عايزين نفهم.. هوه الإطار أو الفورم ده يعني كمبوشة؟

صنوع: مش كمبوشة بس. ولو فهمتوا المسألة بالطريقة دي هتروحوا في داهية. أنا شخصيا عمري ما فكرت اسيب فنون الناس الغلابي أبدا.. لكن..

دردير: (مقاطعا) ما فيش لكن.. يا كده كده.. يا حرية يا إطار وقيود.

صنوع: لا لا.. كل شيء بيتطور .. بيتغير .. والسلاسة والليونة مطلوبين..

المزج بين الاثنين مطلوب.. حتي حوادث الارتجال اللي كانت بتحصل في العروض وتبسط الناس، كنت باحطها جوه العرض الانتقادي المحكوم والمنضبط.

سامي: يعني باختصار كده: أنت عاوز إيه دلوقتي؟

صنوع: نتطور ونحافظ علي فننا.. نستفيد بالحديث

دردير: (مقاطعا بحزن) بس كمبوشة؟؟

صنوع: يا دي الكمبوشة اللي عامله لك عقدة .. طيب أنا هاحكي اللي حصل والناس دي هيه اللي تحكم بينك وبيني وتقول إيه أهمية الكمبوشة دي في مسرحياتي. في يوم من الأيام الملقن بتاعنا ما جاش، ما كناش بنعتمد عليه اعتماد كلي. لكن وجوده كان ضروري لعل وعسي حد ينسي. وهو ده سبب الكارثة، الملقن غاب. أعمل إيه؟؟

(تغير في الاضاءة للإيحاء بالانتقال في الزمان والمكان) أعمل إيه دلوقتي؟ (للمثقلين من أعضاء فرقته) انتوا حافظين الكلام كويس؟

أصوات جماعية: (للفرقة) لا..

صنوع: (حائراً يفكر) أعمل إيه؟

(للممثلين) طيب شخصوا ولو نسيتوا أى كلام أنا واقف في الكواليس جنبكم.

أصوات جماعية: (بلا اهتمام) هننسي يا صنوع.

صنوع: أعمل إيه أعمل إيه؟

صوت: نلغي العرض.

صنوع: أنتم مجانين؟ الجمهور يكسر المسرح.

صوت: ما يكسروه.

صنوع: حرام عليكم تضيعوا تعبي وشقايا.

صوت: يضيع.

صنوع: ومجهودكم؟ إزاى تضيعوه؟؟ إزاى تفكروا تلغوا العرض؟؟

صوت: يتلغى.

صنوع: أنا عندي حل.

صوت : وفره

صنوع: بس اسمعوني.. أقعد أنت هنا يا سامي، وخد الكمبوشة دي معاك ولقن الكلام للممثلين.

سامي: (بأنفه) أنا ممثل مش ملقن

صنوع: احنا في وضع حرج والجمهور ابتدا يثور.

سامي: مش شغلي.. أنا ممثل .. خطيبتي تقول إيه لو شافتني في الكمبوشة؟

صنوع: (يفكر في حيلة) أنت ممثل مش كده؟

سامي: أيوه.

صنوع : طيب مثل إنك ملقن.

سامي: هه؟

صنوع: مثل دور الملقن.. بس اسمه تقول الكلام بحيث يسمعه الممثلين بس أنت تقول الكلام بسرعة والممثل يقول وراك يا لله.

سامي: (يفكر في الموضوع) الملقن يقول الكلام وبعدين أنا أقول..

صنوع: أنت الملقن . أنت تقول الكلام علشان الممثل يقوله وراك.

سامي: هو دور جديد عليه (وكأنه يقبل التحدي المفروض) بس ولو هاعمله.

صنوع: يا لله .. افتحوا الستارة (يختفي في أحد جوانب المسرح)

(تغير في الإضاءة للدلالة علي تغير الزمان والمكان صوت دق علي باب وهمي ثم صوت فتح الباب. يدخل مخلص وقد تقمص شخصية الشيخ علي إلي غرفة ينام فيها دردير وقد تقمص شخصية المريض حبيب).

مخلص: (وقد تقمص شخصية الشيخ علي) السلام علي من اتبع الهدي.

سامي: السلام عليٰ من اتبع الهدي.

صنوع: (من الكواليس) إيه ده؟

دردير: (وقد تقمص شخصية حبيب) .

تفضل يا شيخ.

سامي: تفضل يا شيخ.

حبيب: أجلس يا والدي ارتاح.

سامي: أجلس يا والدي ارتاح.

الشيخ علي: الله يحفظك يا ولدي ويجعل شفاك علي يدي.

سامي: ويجعل شفاك علي يدى.

صنوع : (من الكواليس) يا غبي.

سامي: يا غبى.

صنوع: (للملقن/ سامى) أنت اللي غبي.

سامي: (ينظر لصنوع بغيظ)

صنوع: قول أنت الكلام وبعدين الممثل يقول وراك.

سامي: (علي أصابعه) الملقن يقول الأول..

صنوع: (يشير إليه) أنت الملقن.

الشيخ علي: (الحبيب) افتح فمك .. قول آه.. (وهو ينظر في فم حبيب) آه يا ولدي أصابتك مصيبة وحصل لك منها ألم. مضبوط يا ولدي؟

سامي: أصابنتك مصيبة..

الشيخ علي: (يحاول إيقاف سامى عن التلقين) ششت.

صنوع: (يكاد يبكي في الكواليس) حرام عليك.

الشيخ علي: يا ولدي أنت كنت تعز أخوك

سامي: أخوك..

الشيخ علي: ووفاته كسرت قلبك..

سامي: قلبك.

الشيخ علي: (يسرع في الأداء بحيث يتغلب علي تشويش الملقن) فحين جالك الخبر الشنيع مقلتش استغفر الله..

سامي: الشنيع.

الشيخ علي: ركبك الشيطان اللعين.

سامي : الشيطان اللعين.

الشيخ علي: (بلغ به الغيظ من الملقن مداه) وبعد ذلة بقي؟؟

سامي: وبعدين بقي؟؟

الشيخ علي: الله

سامي: (مقلدا) الله

الشيخ علي: (بحزم للملقن) بس بقي.

سامي: بس بقي.

الشيخ علي: (بسرعة كبيرة جدا جدا) ياما افنديه وبهوات وباشاوات غلبت فيهم الأطباء وصرفوا أموالهم يا ولدي من غير فايدة ،ولا نفع ولله الحمد حصل لهم الشفا علي أيدي أنا لأن احنا يا ولاد العرب لنا أسرار.

سامي: (محتجا) علي مهلك يا مخلص يا بحيري.

صنوع: (من الكواليس) لقن يا أستاذ.

سامي: (لصنوع في الكواليس) اسبقه

أنت بالكلام يا غبي.

سامي: (يخرج من الكمبوشة غاضيا ويقذف بنسخة التلقين علي الأرض) الله . ما تقول له هو يتكلم بالراحة (لمخلص البحيرى) أنت إيه يا أخي؟ ماكينة؟ استني لما أقول لك الكلام وبعدين قوله ورايه.

صنوع: فضيحة .. ادخل يا أستاذ الكمبوشة.

سامي: (يدخل إلي الكمبوشة، ثم ينظر إلي الممثلين لأنه لا يتذكر أين توقف).

حبيب: طيب بس فهمني من فضلك، يا تري عندك دوا للمرض اللي عندى؟

سامي: (يقرأ من صفحة مختلفة عن سياق النص المعروض) محدش يعرف أسرار سيدنا سليمان..

الشيخ علي: (يوقف الملقن) شش.. (لحبيب) وإذا كان الحاج علي ما عندوش دواك يبقي عند مين؟؟

سامي: الكلام ده جبته منين؟ احنا ما وقفناش هنا (يخرج من الكمبوشة ثائرا) ده تمثيل ده.. أنا مش شغال. شوفوا لكم ملقن غيرى.

مخلص: (وقد تخلي عن الإيهام تماما) ما أنت مش عارف تلقن.

صنوع: (يجري خلف سامى) يا أستاذ . يا افندي . المسرحية شغالة . كده عيب.. تعالي بس.

حنان: (من بين صفوف المتفرجين) حلوه حلوه -.. هاهاها.. حلوه قوي يا خواجة صنوع..

صنوع: (مستغربا) نعم؟؟ حلوه؟؟

حنان: أنا هجيب العائلة بكرة تتفرج، وإذا ما لقيناش حادثة الملقن دي في العرض مش هنتفرج علي مسرحياتك تاني أبدا .

صنوع: ده كلام يا ناس. دي مجرد حادثة.

حنان: أنت حر بقي.. لكن الحادثة دمها خفيف.

صنوع: (محاولا تبرير الموقف) أصل الملقن الأصلى..

حنان: (مقاطعة) ما احنا فاهمين.. كمل بس العرض بتاعك.

صنوع: حاضر .. الجمهور الذهبي قال؟؟ (يصيح علي الممثلين) كملوا.

(تخفت الإضاءة للدلالة علي الليل.. حبيب ينام في سريره ساكنا ويدخل الشيخ علي حاملا بطارية إضاءة صغيرة ويتلصص علي المكان يفتح بابا.. ثم يحاول التغلب علي صوت صرير الباب بالتمثيل الصامت).

الشيخ علي: أنا عرفت مداخل ومخارج القصر في أول زيارة، ودلوقتي أضرب

ضربتي واشيل اللي أقدر عليه ولا من شاف ولا من دري.. عمر ما فيه حد يشك فيه.

حبيب: (يتملل في نومه).

الشيخ علي: (يتقدم صوب حبيب.. الذي يصحو فجأة ليجد الشيخ علي في مواجهته. ينقض الشيخ علي ويخنق حبيب بيديه).

عبلة: (في مقاعد المتفرجين) يالهوي.. الراجل بيخنق الراجل.. (تتجه لعسكري الحراسة) الحق يا عسكري . الحق يا شاويش.

حسن: (يتقمص دور العسكرى) هع.. مين هناك؟؟

عبلة: يعني مش شايف اللي بيحصل علي المرسح ده؟ الراجل ده عمال يخنق في الناس وأنت واقف تقول هع.. يرضيك كده؟

العسكري: (يكتشف ما يحدث علي المسرح) يا نهار أبوك أسود.. الأمن والأمان ضاعوا.

عبلة: اتخذ الإجراءات.

العسكري: (يدخل إلي منطقة التمثيل) بتعمل إيه يا مجرم يا ابن المجرمين؟

عبلة: أقبض عليه علي طول.. أنت ظبطته متلبس..

العسكرى: (يقبض علي الشيخ على) قدامي علي الكراكون.

مخلص: يا شاويش ده تمثيل في تمثيل.. هتبوظ الليلة.

العكسرى: تمثيل؟؟ يعني كده وكده (يعود) طيب لا مؤاخذة.

الشيخ علي: (يعود إلي خنق المريض حبيب لاستكمال المشهد)

عبلة: بيضحك عليك يا شاويش.. بص بص. اهه بيخنقه بجد.

العسكرى: (يعود إلي منطقة التمثيل) تمثيل؟ عليه أني الحركات دي؟ انجر قدامي يا مجرم..

مخلص: يا شاويش ده مرسح.. واحنا بنمثل بس.. قال أنت ميت يا دردير؟

دردير: (يقرر الاستفادة من الموقف لصالحه) أيوه أنا ميت

عبلة: أهه .. جالك كلامي.. أقبض عليه وأنا شاهده معاك.

مخلص: صدقني يا شاويش.. ده تمثيل.

العسكري: تقتل القتيل وتقول لي ده تمثيل ومرسح؟ تعالي معايه.

صنوع: (يدخل صارخا) يا شاويش . حرام عليك .. أنا هلاقيها منين ولا منين؟

العسكري: وأنت مشترك معاه في الجريمة.. أنا مراقبك من الصبح .. عمال تتنطط من هنا لهنا ذي الأراجوز.

صنوع: الراجل ده ممثل.. وده مرسح .. محدش مات.. الراجل صاحي اهه قوم بقي يا دردير الله لا يسيئك.

العسكري: قدامي منك له له علي الكراكون.

دردير: وأنا كمان؟؟

العسكري: أيوه.

دردير : بس أنا الميت اللي أنت مجرجرهم علشانه.

العسكري: طيب هاخدوك شاهد ملك.

صنوع: يا خراب بيتك يا صنوع.. (يلتفت لبقية الممثلين) آدي حادثة الملقن وادي حادثة العسكري.. المتفرجين طلبوا يشوفوا حادثة الملقن زي ما هية تاني يوم.. والغريب أنه في اليوم التاني وعند نفس المكان سمعت أصوات بين المتفرجين.

أصوات: (مطالبة) العسكري. العسكري.

صنوع: (ينادي للعسكري من الصالة) تعالي يا سيدي . تعرف تعمل اللي أنت عملته قبل ما تودينا قسم البوليس؟

العسكري: هتدفع كام؟

صنوع: أنت مش عضو نقابة أصلا.

العسكري: طيب آخذ توزيع نسخة الفيديو..

صنوع: (لبقية الممثلين) هو ده الارتجال اللي كان بيحصل في مسرحيات.. حادثة حقيقية تحصل في يوم احطها تاني يوم في المسرحية.. لكن كنت باحطها داخل النص المكتوب الجاهز.. بالطريقة دي أنا اللي عملت الجسر اللي وصل بين الشكل الغربي للمسرح وبين الفن المرتجل في مصر. أنا اللي قدمت النماذج المصرية الصميمة لكن قدمتها مكتوبة جاهزة قدمت الخاطبة في مسرحية «أبو ريدة وكعب الخير» وقدمت التاجر الشامي في مسرحية (الصداقة) وقدمت الخواجة اليوناني خرالمبو في مسرحية «الأميرة الإسكندرانية» أنا اللي سايرت التطور..

(تغيز في الإضاءة للإيحاء بمرور زمن وتغير المكان).

سامي: (يقلد بائع الصحف) اقرأ التطور.

صنوع: أنا اللي قفزت مع الزمن.

مخلص: (يقلد بائع الصحف) اقرأ الزمان.

سامي: (يقلد بائع الصحف) اقرأ المقطم.. اقرأ جريدة الزمان. اقرأ التطور.. اقرأ المقطم..

(تغيير في الإضاءة).

(سامي ومخلص ودردير يجلسون وكأنهم علي مقهى)

سامي: شفت الحزب الوطني..؟

مخلص: شلح

سامي: تلعب.

دردير: يا عم أنت هوه. ما لناش دعوة بالسياسة.

مخلص: وإيه دخل شلح بالسياسة؟؟

دردير: مش سامي بيقول الحزب الوطني؟

سامي: أنا باتكلم علي الحزب الوطني اللي بجد.. الحزب الوطني الأصلي.. حزب مصطفي كامل..

دردير: طيب وضح يا أخي سيبت ركبي.. أنا ملطوط.

سامي: أصدر أول عدد من جريدة اللواء .. قريته؟

دردير: أنا باقرأ مايو

سامي: جاهل.. احنا دلوقتي سنة ١٩٠٠ مش ألف وتسعمائة و...

دردير: (وكأنه يفنط كوتشينة) اقطع

مخلص: يعني بعد موضوع صنوع بتلاتين سنة.. خايف ليه؟؟

زين: (يقلد الجرسون، يحمل بعض المشاريب إلي الجالسين) أيوه جاي.

دردير: (مالناش دعوه بالسياسة).

زين: يعني إيه مالناش دعوة بالسياسة؟؟

دردير: وبعدين بقى؟

زين: لينا دعوة ونص، ومستعد أناقشك للصبح.

دردير: أنت هتناقشني في السياسة؟؟

زين: البلد كلها في حالة كفاح.. ده المدارس العالية نفسها بتعمل اضرابات.

دردير: يا عم احنا مالناش دعوة بالاضرابات والمظاهرات والاعتصامات والانتخابات..

زين: (يتحول إلي مخلص البحيري وسامي عبد الحليم) ما تخليكوا معانا يا بلدينا.. مدرسة الحقوق العالية عملت اضراب أمبارح.. يقوم الأفندي ده..

دردير: (وقد اغراه حديث الاضراب بالسؤال) حقوق القاهرة ولا عين شمس؟

سامي: يا دردير يا ابني ركز معانا.. احنا دلوقتي سنة ١٩٠٦ والاضرابات دي بسبب حادثة دنشواى..

ديردر: عارفها.

سامي: (وقد استدرج دردير) ومشكلة طابا.

دردير: (ينتفض محتجا) لا .. مش شغال .. (للمتفرجين) أنا مش معاهم همه قالوا لي المسرحية دي مفيهاش سياسة.. يا إخوانا أنا ملطوط خلقه من أيام النشاط السري في الجامعة.. يا نهار أسود.. أنا قلت إيه؟

سامي: أفهم بس .. أنا باتكلم علي مشكلة طابا سنة ١٩٠٦. آه كان فيه مشكلة في طابا.. مصر وتركيا اتخانقوا

عليها.. هيه تبع مين؟؟ والآخر رسيت علي أنها تبع مصر.

حسن: (يدخل المقهي متلصصا) اسمها إيه المسرحية دي؟

درديو: عسس. (يحاول أن يبعدهم عن مجال السياسة ويعيديهم إلي مجال التاريخ) نرجع للمسرح. ممثل ارتجال اسمه ميخائيل جرجس..

حنان: وأول بعثة ترسلها الجامعة المصرية سنة ١٩٠٨..

عبلة: من أعضائها: محمد حسين هيكل . محمود عزمي.. منصور فهمي.. محمد كامل حسين . توفيق سيدهم.

درديو: الزمن جار علي عمنا ميخائيل.. المسرح الغربي بيهجم..

سامي : والارتجال انكمش وانحدر..

زين: يعمل إيه عمنا ميخه؟؟

عبلة: ابتدا يلف البلاد.. زي المسرح المتجول.. وفي أي قرية مصرية في أى مولد، ينصب ميخائيل جرجس نصبته.

مخلص: (يتقمص شخصية منادى) اتفرج اتفرج .. ادخل عندنا واتفرج بقرش تعريفة .. تعريفة واحدة .. بقرش تعريفة. أمير المؤمنين شخصيا يقابلكم وجها لوجه .. تعالي يا حضرة ادخل يا بلدينا.

درديو: (يتقمص شخصية ميخائيل جرجس الذي يتقمص شخصية أمير المؤمنين.. بعض الممثلين يتركون أدوارهم واحداً وراء الآخر ويدخلون كمتفرجين لتحية أمير المؤمنين والسلام عليه) العطايا المرة الجاية.. ابقوا تعالوا تاني واحنا بنفرق العطايا.. اصل الخادم ماجبش العطايا النهاردة .. بكره هافرق عليكم..

حسن: (في شخصية الشرطي) استنى عندك..

ميخائيل: إيه تانى..؟

العسكري: اتفضل استلم.

ميخائيل: إيه ده؟.

العسكرى: تنبيه.. الحكومة بتنبه علي أصحاب التياترات بأنه مفيش رواية تتعرض إلا بعد التصديق عليها من محافظاتهم اللي همه فيها.

وختمها بختم الجهة ولو عاوز تمثل الرواية تاني تاخد الإذن برضه.. وتنبيه بمنع تمثيل رواية «شهداء الوطنية» بتاعة إسكندر أفندي فرح..

ميخائيل: يا ابني أنا ممثل ارتجال .. باقول اللي يناسب اللحظة والناس.. آخد تصديق علي إيه؟؟ وإيه كمان حكاية الختم دي؟ من انهي مديرية ما أنا بالف السبع مديريات .. أنا حالة خاصة جدا.

العسكري: حالة خاصة؟؟ طيب خد عندك . قررت الحكومة مراقبة المجتمعات والتياترات العربية وأخذت المحافظة منذ

أيام ترسل عدداً من بلوك الخفر، وعددا من البوليس السري إلي كل تياترو في دائرته لمنع الممثلين من تمثيل روايات لم تصرح بها الحكومة .. امضي تاريخ النهاردة ..٣٠ يوليو ١٩١٠.

ميخائيل: ودي زنقة دي؟ آه.. مفيش غير حل واحد: الكلام المستخبي..

العسكرى: الكلام المستخبي؟؟ طيب خد عندك .. شرعت الحكومة في إيجار قسم بمحافظة العاصمة يطلق عليه قسم الآداب . والغرض من انشائه مراقبة التمثيل والخطابة ويوظف به ثلاث من الكتاب والأدباء لأن رجال المأمورية ليس في استطاعتهم الوقوف علي سر الجمل والمعاني..

ميخائيل: أين المفر يا ربي؟؟

(تغير في الإضاءة)

زين: شفت بقي أن المسألة سياسة.

مخلص: مش دي برضه الرقابة؟؟

سامي: هيه دي يا سيدي.

دردير: وإيه السبب في فرض الرقابة بالشكل ده؟

زين: قال يعني مش عارف؟ البلد كلها بتغلي، وبدأت تظهر مسرحيات وطنية كتير. وفي العروض دي الناس بياخدها الحماس وتطلع تخطب خطب وطنية علي المسرح. ارتجال برضه.

سامي: علشان كده الحكومة قوام حزمت المسائل.

دردير: طبعا.. ما هي ثورة لازم يقابلها رقابة.

حسن: (يتقمص العسكرى) بلاش كلام كتير منك له وخد هندك..

دردير: أنا مش مستريح لك.. إيه تانى؟

العسكرى: لايحة التياترات.

دردير: لايحة؟؟ لايحة بحاله؟

العسكرى: بلاش اللايحة كلها. خد بند١٢: يخصص مكان مناسب في المسرح لضابط البوليس المنوط بمراقبة التمثيل. امضي واكتب التاريخ أكتوبر ١٩١١.

دردير: (بحزن) مفيش ارتجال.. محدش يزود حاجة .. محدش يقول حاجة من عنده.. الرواية رواية ممضي عليها ومختوم . مفهوم؟؟

زين: طيب الحق الحق.. واحد من المتفرجين طالع يقول قصيدة في الاستراحة.

دردير: ربنا يستر.

سامي: (يلقي قصيدة وطنية).

حسن: (يتقمص شخصية المأمور) أنا مأمور قسم الموسكي .. طوية في الكلوب ده يا عسكري. يالله يا افندي أنت وهوه .. بالله يا بهوات كل واحد يلزم بيته..

بيتك بيتك .. اضرب بالشومة يا عسكرى.
(أصوات ضربات وتأوهات مع تغير الإضاءة).
الحرب
الأحكام العرفية.
ممنوع الارتجال.
المسرح مأسي ، بكاء دموع ، خناجر ، سموم ، سيوف
ازاى؟
شوف فصل الابن اللقيط.
(تقمص هزلى للجوقة، هزليته نابعة من شدة جديته ، الممثلون يقفون في صف واحد وتسلط علي كل منهم بقعة ضوء مناسبة حين يأتي دوره في الحديث في العرض الأول للمسرحية تم الاتفاق علي تحويل الفصل وكان طويلا إلي منطقة ارتجال للممثلين ، تعتمد علي النص المكتوب ثم تطور المشهد تطورا كبيرا بمرور الأيام وتم تحميله ببعض الأحداث المعاصرة للعرض المسرحي عام ١٩٨٥، وساكتفي هنا بإثبات ملخص للفصل المعروف).

مخلص: ابن الطباخ تزوج اخته. يا للهول

دردير : هيه دي الحقيقة، وأمك اللعينة، صاعقة من السماء تنزل عليها، هيه السبب في كل شيء لازم أموت نفسي (يضرب نفسه بسكين وهمي ويموت).

مخلص: أختك مراتك وأمك حماتك..

سامي: آه .. اتجوزت أختي.. لازم أموت نفسي (يضرب نفسه بمسدس وهمي ويموت).

زين: بقي بعد تعبي فيه عشرين سنة. وبعد ما جعلته ابني.. يموت؟
(يضرب نفسه ببندقية وهمية ويموت).

عبلة: أنا اتجوز أخويا؟؟ والعيلة كلها تموت بسببى؟؟ لازم أموت نفسي (تعطي السكين لمخلص البحيرى) لو سمحت .. اضرب .. موت..

مخلص : ما قدرش.

عبلة: يبقي لازم أشنق نفسي.. (تشنق نفسها بحبل وهمي).

مخلص: وحيدا في الصحراء.. معلمي مات، والولد الحليوة مات، والبنت الجميلة ماتت وأمها ماتت بالسم، والمتفرجين ماتوا من كتر البكا والعياط . أنا بس اللي فاضل؟؟ لازم أحصلهم علشان أخدمهم في الآخرة زي ما كنت باخدمهم في الدنيا (يضرب نفسه بسكين وهمي لكنه يجبن في اللحظة الأخيرة وبمرور السكين إلي جوار جسمه. يكرر هذا عدة مرات) يبقي مفيش غير الموت المدني . الموت المدني يا ولاد الصرم. (يخلع حذاءه يضرب نفسه عدة مرات حتي يموت).

(تغير في الإضاءة. وعودة إلي الحدث المضارع)

زين: كان العصر عصر جموح.

حنان: سجلت دفاتر الوفيات في قسم السيدة زينب وفاة مصري مجهول وغلام مجهول بمستشفي القصر العيني لأنهما أصيبا في حادثة مظاهرة في شارع الدواوين يوم ١٠ مارس ١٩١٩.

سامي: مصر بتغلي..

دردين: ده حتي الأجانب قبل الثورة بطلوا يتفرجوا علي المسارح اللي بتقدم أوديب ولويس السادس عشر.

مخلص: المصريين زهقوا من مسرح العلبة الإيطالي. وفنانيين الارتجال بقوا يتريقوا علي المسرحيات النكد إياها.. زي ما حصل في الفصل اللي فات..

عبلة: المصريين بقوا يتفرجوا علي استفان روستي في ملهي الإبية دي روز مع الريحاني. وعزيز عيد نازل هبش في الفارس..

زين: والغلابة بيغنوا، بلدي يا بلدي .. وأنا بدي أروح بلدي.

حنان: ونحت مختار تمثال نهضة مصر، وأصدر هيكل أول قصة مصرية، وأصدر محمد تيمور أول مجموعة قصصية.

سامي: يعمل إيه فنان الارتجال المحكوم بالحديد والنار والرقابة والظروف؟؟

يهلس.

دردير: عمنا جورج كان سالك في الهلس .. إدي الناس اللي همه عاوزينه: نكت وتريقه وخفة دم.

مخلص: فصل كامل وأولاده.

عبلة: لا .. اسمه لوكاندة باريس.

زين: همه الاثنين واحد.. موقف بسيط خفيف .. اتنين أغراب في أي بلد.

حنان: والبلد دي .. المرة دي اسمها باريس (تغير في الإضاءة، وموسيقي أو رقصة تدل علي المكان).

زين: (يتقمص شخصية أمين) مش كنا ضحكنا علي عمي التركي واخدنا الميراث وقعدنا في لوكاندتنا في بلدنا بدال الشحططة دي يا كامل؟

سامي: (يتقمص شخصية كامل) يعني علشان ناخد الميراث لازم اسلفك مراتي وعيالي؟

أمين: لمدة ساعة واحدة يا أخي. مفيهاش حاجة.

كامل: أخرس ولا كلمة قليل الأدب ما تختشيش.

أمين: (يلمح الجرسون قادما) طيب كلم بقي اللواء اللي جاي علينا ده.

كامل: اكلمه ازاي: أنا ما باعرفش فرنساوي.

أمين: يعني أنا اللي باعرف.

كامل: يعني أنا هاغلب فيه.. سيبه لي.

دردير: (يتقمص الجرسون) وي موسييه. كسك دي منجيه.

كامل: ما هو عربي وفصيح آهه: وبالقافية كمان وي مسييه. كسك دي منجيه.

أمين: (بنفس الإيقاع) طيب رد عليه.

الجرسون: (يعطيه قائمة الطعام) كسك دي مانجيه؟

أمين: دي لستة الأكل. يعني بيسألنا نأكل إيه.

كامل : (بسرعة للجرسون) سمك.. سمك..

الجرسون: كسك دي «سمك»؟

أمين: أطلب حاجة سهلة يفهمها. مخك ضلم طول عمرك.

كامل: مش تستغل الفرصة وتقعد تشتم فيه لأني لساني طويل وهبعتر كرامتك في باريز.

أمين: طيب سلك الزبون ده الأول.

كامل: (للجرسون) سمك يا أخي سمك. أنت إيه؟ حمار؟ (بيأس) سمك (يقلد عملية صيد السمك بعصا وكأنه أمام ماء وكأن أمين سمكة. أمين يساعده علي التقليد. يصطاد كامل السمكة).

الجرسون: أنكور .. أنكور..

كامل: عايزين نأكل يا ابن الفرطوس.

أمين: (يقلد «لعبطة» السمك في الطبق ثم أكله).

جرسون: وي.. را (يبدو وكأنه قد فهم).

كامل: أيوع .. هو الرااا اللي قلت عليه ده.

أمين: ودي حوسة إيه دي؟ أمال لو طلبنا شغل هنعمل إيه؟

كامل: لا .. دي سيبها عليه أنا.

الجرسوم: (يضع طبقا أمامهم)

كامل: فار؟ فار ياابن الابالسة؟ كله أنت بقي.

أمين: يا كامل عيب.

كامل: لازم أأكله له.. هو الفار بيتاكل يا ابن العبيطة؟ (يطعمه للجرسون الذي أكله يتلذذ).

أمين: أطلب لنا حاجة تانية بقي. أنا بطني بتصوصو

كامل: أكله الولد العفريت .. دلوقتي هيخاف من القطط . ناو.ناو.

كامل: يتصوصو؟!

أمين: أيوه. بس نقي حاجة سهلة يقدر الجرسون يفهمها.

كامل: هوه فيه أسهل من الصوصوة (للجرسون) بيض .. بيض (يقلد حجم البيضة وملاستها) بيض.

الجرسون: كسك دي (بيض)؟

كامل: أمال بيقولوا الخواجات بيفهموا ليه بس؟ عليه النعمة لو قلتها لواحد من تحت الربع ليفهمها وهيه طايرة. سيبك يا ابني المصري ابن حنت صحيح.

أمين: خلصنا يا كامل من الوطنية بتاعتك دي. احنا في ورطة .

كامل: (ينظر لأمين وكأنه اكتشف شيئاً للانتقام منه، كوكو كوكو.

أمين: وما كونتش أنا ليه اللي كوكوكو؟

كامل: (بمنظرة) أنا بقي هاعمل فرخة.

أمين: (يقلد الفرخة مباشرة وهو يمسك بطنه من الجوع) كاك. كاك. كاك.

كامل: (يقلد الديك مرة أخرى)

أمين (يحرك الطربوش من بين فخديه)

كامل: ابني .. ابني.

أمين : عيب يا كامل.

كامل: (للجرسون الذي يستمتع بلعبهم) كوكوكو. كاك. كاك.. بيض.. (يريه الطربوش) بيض.. ده بيض يا ابن المشنه.

الجرسون: انكور (يبتسم في بلاهة)

كامل: (يضربه بعصاه)

الجرسون: (ينصرف بسرعة)

كامل: واحدة بواحدة يا سي أمين.

أمين: (متباكيا) طيب يا كامل. إكمني وحداني في باريس تقسي عليه. لو كان معايا إجرة السكة كنت سافرت (يشحت) فرنك لله. واحد فرنك فرنسي لله. عمله صعبة لله. بلم أجرة السكة يا افندية.. فرنك لله.

الجرسون: (يحضر بيضا في طبق).

كامل: اف.. ابن الابالسة ده بيفهم عربي.. قلت له يا ابن المشششة جاب لي بيض ممشش.

حنان: (تمر أمامهم بملابس مثيرة).

أمين: يا لهوي.. الحق يا شريكي.. شايف اللي أنا شايفه ده؟ (يخرج وراءها مباشرة).

كامل: كده؟ طيب لما اشوف أنا ولا أنت؟؟

(يخرج خلفها أيضا).

الجرسون: (يعدو خلفهم) الحساب.. الحساب يا حرامية .. امسك حرامي. الحساب . الحساب الله يخرب بيوتكم زي ماخربتوا بيتى.

(تغيرت في الإضاءة).

ومحمد المغربي . كامل عامل سلسلة رحرح: رحرح في البوليس ورحرح في الجيش..

دردير: رحرح لما تجوز، رحرح في مستشفي المجانين.. رحرح في أي حته، في أي زمان.. وذات رحرح..

مخلص: (يتقمص رحرح، في ملابس شبه عسكري يمسك بيده زجاجة خمر..

يترنح ويغنى) والله أن سعدني زمانى.

لا شريك يا بحر

بحر نبيت وبحر كونياك.. وبحر..

زين: (يتقمص شخصية الضابط) زنهار يا عسكري رحرح

رحرح: إيه؟

الضابط: زنهار باقول لك زنهار

رحرح: طيب ماتزنهر أنت، ها.. ها..

الضابط: انتباه يا عسكري رحرح

رحرح: (يحاول الوقوف انتباه جاهدا لكنه لا يستطيع).

الضابط: إيه اللي في أيدك اليمين دي؟

رحرح: الشمال ولا اليمين؟.. (ينقل الزجاجة لليد اليمنى) مفيش.

الضابط: (وريني أيديك الاتنين..)

رحرح : (يضع الزجاجة بين فخديه) أهم.. مفيش أي حاجة.

الضابط: للأمام. معتدل مارش.

رحرح: (جانبا للمتفرجين) تنكسر يا بارد.

(تغير في الإضاءة).

مخلص: حتي أحمد الفار. أحمد أفندي فهيم الفار.. أصل كان فيه اتنين زي بعض بنفس الاسم.. سبع صنايع والبخت ضايع جار عليه الزمن بقي يقدم نمر بين الروايات .. الله يرحمك يا صنوع.

عبلة: المكان داخل قسم البوليس.

دردير: (يتقمص شخصية مدير المديرية) من فضلك يا حضرة.

سامي: (يتقمص شخصية الشاويش) خللي عندك نظر يا مواطن. اقفل المحضر اللي في أيدي الأول جئت إيه دي اللي بتتحدف علينا من الصبح؟؟

المدير: أصلها حاجة مستعجلة وأنا مش فاضي.

الشـــاويش: وراك الديوان يا خى؟ اتزرع أقعد.

المدير: اتزرع؟؟ أنا عايز ابلغ عن..

الشاويش: هتبلغ عن إيه؟ قصر البيه اتسرق؟ خدامة حرم سعادة الباشا نشلت الالماظات؟ جتكم البلاوي.

المدير: لا لا.. البلاغ اللي أنا عايز ابلغه..

الشاويش: (مقاطعا) أن طولت في الكلام هاحبسك.. ناس معندهمش دم.. ليل نهار سرقة وقتل واغتصاب واعتداء وافتراء وتزوير وتدليس وغش ونصب واحتيال واغتيال وخناق وسب وشتيمة وبهدلة.. ما نشوفش من أشكالكم إلا البلاوي.

المدير: يا شاويش أنا معملتش حاجة.. أنا لجأت للعدالة لأنها الطريق القانوني..

الشاويش: ولض كمان؟ حاضر يا

سيدى.. آدي المحضر.. لما اشوف اخرتها معاك. عارف لو ما طلعتش حاجة تستاهل وعلي قد لماضتك دي..

المدير: أنا اتنشل مني ميت جنيه.

الشاويش: (ساخرا) حتة واحدة.

المدير: إيه اللي حته واحدة؟

الشاويش: اسمك؟

المدير : محمد.

الشاويش: يا ما اسامي علي جتت. محمد إيه؟

المدير: محمد سعد الدين.

الشاويش: كمان؟ يا سعدنا يا هنانا. ساكن فين؟

المدير: الحلمية. شارع أمين باشا سامى.

الشاويش: حتة معتبرة خسارة تشم هواها.. ساكن في البدروم طبعا. ولا في أوضة البواب؟

المدير : الدور التانى.

الشاويش: عندك كام سنة؟

المدير: خمسة وأربعين.

الشاويش: خمسة وزفت.. أمال مش باين عليك ليه؟ أسيادك بيعلفوك؟ صنعتك؟

المدير: مدير مديرية الغربية.

الشاويش: مدير مدير.. (يرتدي نظارته بسرعة) نهار أهلك مش فايت يا فار.. مدير الغربية حتة واحدة؟؟ يا سعادة البيه اغفرلي.. العفو يا سعادة الباشا اللي ما يعرفك يجهلك.. أنا مش ها سامح نفسي.

المدير: يا سيدي اكتب المحضر وخلصني ورايه اشغالى.

الشاويش: ولا تعطل نفسك يا بيه.. اتفضل أنت وأنا..

المدير: (شاخطا) اكتب للي ها قول لك عليه.

الشاويش: طبعا يا بيه.. في ساعة تاريخه تكرم دولة مدير الغربية شخصيا وابلغ عن سرقة ألف جنيه.

المدير: ميه بس..

الشاويش: معقول يا بيه أنت بتسرق منك ميه بس؟ ألف علي طول .. وحتة واحدة .. وخاتم المالظ..

المدير : ميه جنيه بس. اكتب.

الشاويش: مغقول يا بيه أنت يتسرق منك ميه بس؟؟ سيبني يا بيه وأنا ادبج لك محضر محصلش.. احلي محضر اتعمل في تاريخ الداخلية..

المدير: (وهو ينصرف) أنا أروح للمأمور أحسن وهوه يتصرف معاك..

الشاويش: رحت في داهية يا فار.

(تغير في الإضاءة).

حسن: (يتقمص شخصية الرقيب ويدخل ثائرا) لا.. لا.. لا.. أنا لازم اتخذ جراء ضد الفوضي دي.. الأحوال السايبه دي متنفعش لازم الفن ده يكون ثابت. مكتوب علي ورق. ومفيش حاجة اسمها كل ممثل يقول اللي علي كيفه. الفوضي دي خلاص. وده آخر تحذير.

دردير: يا بني كل إشي له إشي.

الرقيب: إلا في الفن .. الفن ملوش إشي.

دردير: علي حسب الليلة والعقدة والأحوال.. الأحوال كلها.. الكلمة والحركة يطلعوا مولعين.. حاجة جدت في البلد .. الممثل لازم يقفشها والليلة تبقي ليلة.

الرقيب: إلا في الفن.. لازم يتخط جوه علبة محترمة ما يخرجش منها إلا بتوقيع تسع موظفين ده فن مش فوضي.

دردير: المعلبات.

الرقيب: وأنا شخصيا لازم أكون ماضي عليه.. ده آخر تحذير .. الليلة الجاية هادخلكوا كلكوا الكراكون .. مفهوم؟

دردير: طيب لو أنت لازم تكون ماضي كان علي الكسار عمل إيه سنة ١٩٠٧ في مولد السيدة زينب؟

الرقيب: أنا مليش دعوة بالموالد والكلام الفارغ ده.

دردير: ده الميلاد الحقيقي لعلي الكسار يوم ما استلم متفرج حرك وشواه بلسانه ساعتين. كان عنده قدره كل الصناع السذج المهرة.

الرقيب: وفيها إيه لما اخترع عثمان عبد الباسط وبقي كل مسرحية يطلع فيها بربري مصر الوحيد: هه؟

دردير: أوريك جري إيه.

مخلص: (يتقمص علي الكسار) بالك.. لو كنت أنا دلوقتي اتنين عثمان في بعض كنت خليت نصي في الشباك علشان يتفرج علي نصي التاني وهو فايت كده زي البطه.. براوه عليك يا عثمان النوبة دي ما كسرتش حاجة (يكسر زجاجة أو كوب).

زين: (يتقمص جميل) أنت يا جرسون.

عثمان: (يلتفت حوله فلا يجد أحداً ثم ينظر للخارج كأنه يوصل النداء) أنت يا جرسون . أنت يا جرسون.

جميل: أنت.

عثمان: (ينظر للداخل مرة أخرى)

جـمـيل: أنت أنت . إيه؟ أنت مـجنون؟ يعنى عامل نفسك مش فاهم؟ أنا بانده لك أنت.

عثمان: تنده لي أنا؟

جميل: أمال خيالك؟؟

عـثـمان: طيب بردون. بس علشـان أنا لسه جديد في الجرسنة.

جميل: (متـهمكا) معلوم.. مش متعود. ما أنا فاهم وظيفتك (جـانبا للمتفرجين) بيراقبني أنا وحبيبتي ميمي. لكن علي مين؟؟

عثـمان: أنا وظيفتي فعـلا جرسـون . نعم؟!

جـميل: بقي شـوف لما أقـول لك. أنا في إمكاني دلوقتي الخبط وشك ده اللي أنت مسوده.

عثمان: إيه إيه إيه؟ تلـخبط وشي (يرفع الصينية عليه) تلخبط وش مين يا وله؟ (للمتفرجين) إيه الرأى؟ أدي له الصينية دي في خلقته؟

جميل: لا لا سيبك من أمور التـهويش دي. أنت شغلتك اللي بتعملها أنا فاهمها.

عثمان: (للمتفرجين) أنتم شاهدين؟؟ أنا يا وله؟ (لنفسـه) استتي يا عثمان يكونش الراجل اللوح ده قومندا هنا وأخد باله لما انكسـرت مني الكبـيـات مـرتين وتلاته (يتودد لجميل) يردون .. ما تزعلش.. أنا معملتش كده بكيفي .. ده شيء غصَب عنى.

(تغير في الإضاءة)

الرقيب: ماله ده؟ زي الفل.. أنا ماضي له عليه.

دردير: حتي القافية؟؟

الرقيب: ماضي له عليها برضه

(ينقسم الممثلون إلي قسمين)

البرابرة: زر طربوشك.

المذهبجية: إشمعنى.

البــرابـرة: أصله دوبارة.. واللي يدور يلاقيه ، دكة لباس شيخ حارة.

المذهبجية: عينيك

البرابرة: إشمعنى؟

المذهبجية: نافدين علي بطن حماتك .. واللي يبص فيهم يلاقي شعر بطاطك.

البرابرة: أطل أمك.

المذهبجية: إشمعنى؟

البــرابرة: جـرسـونة عند الحـاتي. ولما تاخد أجازة تسرح أدباتى.

المذهبجية: هدومكم.

البرابرة: اشمعنى..؟

المذهبجية: المصبغة احتارت فيها. ولما

تقدم تروح الكانتو لوحديها.

البـرابرة: احط صبـاعي في عـينك ديه تقولي لي.

المذهبجية: اشمعنى؟

البرابرة: وكمان احط صباعي في عينك دي.

المذهبجية: دهدي ما قلنا اشمعنى؟

البرابرة: خليه في عينك لما افتكر

(تغير في الإضاءة)

درديـر: يوم بعد يوم ابتدا الكتاب يكتبوا له نصـوص علي ورق . والقـفص الحـديد يضيق،علي الكسـار . حتـي عثـمان عـبد الباسط ابتدا علي الكسار يسيبه.

مـخلص: الطبـقـة الوسطي في مـصـر بتكبر. والناس الغـلابة ومـشـاكل الناس الغلابة اللي كان الكسار بيفكر فيـها .. علي الأقل بيـفكر فـيـها ابتـدوا يفـقـدوا مكانهم.

سامي: وكل مـا الطبقة دي تكبر وتكتر: فن الارتجال ينقرض.

حنان: الطبـقـة الوسطي تحب الاحتـرام تحب القوانين متـحبش المسـائل تبقي كده سبهللة من غير رابط ولا ظابط. مـا تحبش الصدفة (للمتفرجين) إنما تتمناها لنفسـها . كل واحد فيها بيحبها لنفسه.بس.

عبلة: والطبقة الوسطي بتفرض فنها يوم بعد يوم..

درديـر: والغلابة بتوع الارتجال بيفقدوا جمهورهم الحقيقي : الزعر. والحرافيش. والعامة. ابتدوا يكرروا أنفسهم . بعضـهم يهـرب للريف وبعـضـهم يقـدم لوحـدة مسرحية كاملة بكل شخصياتها وعمالها. وبعضـهم يعيش علي ذكريات عروض كان بيـقـدمـهـا أيام المجـد.. أيام مـسـارح المصريين..

مخلص: ودي كانت كارثة علي الكسار. كل مـا يمر الوقت يبـعـد الكسـار عن الارتجال.. كل ما يمر الوقت يبعد الكسار ويحط حوالين نفسه قيد بعد قيد.

زين: وكـانت النهـاية الحـزينة لعلي الكسـار . والنهـاية الحـزينة لمسـرح الارتجـال كله. النهـاية الحـزينة لعلي الاسكندراني وعـايدة صـابر والحلو وعاكف والعطار .. تصبحوا علي خير.

حسن: (في شـخصـيـة الرقيب يدخل ثايرا) لا لا لا .. لا لازم اتخـذ إجـراء قانوني ضدكوا.

درديـر: مابقاش له لزوم يا بني.

الرقـيب: لا .. له لزوم ونص.. انتـوا فاكرينها سايبه؟؟

سامى: إيه في إيه؟ مسرحية إيه دى؟ ما احنا كل يوم بنشطب العرض عند كلمة تصبحوا علي خير . إيه اللي حصل؟

الرقيب: متعرفش إيه اللي حصل؟ شاطر بس تمثل علي كيفك؟

سامي: ده همه مش انا.. (جانبا لزملائه) ماله حسن الدين النهاردة؟

مخلص: يا بني خلاص.. العرض خلص والصالة نورت والناس مروحة مالك؟

الرقيب: كلمني باحترام من فضلك.

عبلة: ماله النهارده ده؟

الرقيب: ما تقوليش «ده» من الصبح ساكت لكم أقول شويه وهيتعدلوا قافية وحبكت.. هيرجعوا للنص المكتوب.. أبدا.. كل واحد عمال يألف علي كيفه.. إيه؟ فوضي؟ مش فيه نص مرخص ومختوم في كل صفحة من صفحاته؟

حنان: ما احنا قلنا نفس الكلام.

الرقيب: لا .. قلتوا كلام شبهه .. والكلام اللي شبهه ده مش واخد ترخيص من الرقابة علي المصنفات الفنية.

زين: أنا شفتم في عرض مسرحي قبل كده.. إنت مش ممثل معانا في الفرقة دي.. أنت دسيسة علي العرض . كرنيه الرقابة من فضلك.

الرقيب: نقاية إيه يا أستاذ؟ اتفضل اقرأ.. الكارنيه بتاعي أهه.

زين: (يغمى عليه بعد أن يقرأ المعلومات . وهكذا يحدث لكل أفراد العرض).

الرقيب: (منتصراً) أنا الرقيب - أنا الرقابة. اقبضوا عليهم كلهم وهاتولي مدير المسرح ومدير دار العرض والمدير العام. اوعي تخلي ولا متفرج يخرج من هنا اقبض عليهم كلهم . ما تخليش ولا متفرج يخرج من هنا. دول كانوا بيتفرجوا علي عرض بدون ترخيص اقبضوا عليهم دول أكيد حصل لهم تسمم. العدوي هتنتشر اقبضوا عليهم. أنا الرقابة.

أنا الرقيب. أنا الرقيب.

(إظلام)

ارتفاع وسقوط مريض بالسلطة

عز الدين نجيب

من بين الأعراض التقليدية التى تصيب المتسلط أو المريض بالسلطة أنه لا يحتمل النقد، فإنه من فرط انتفاخ الذات واستمراء السلطة على مدار السنوات يشعر بأنه فوق النقد، وفى محاولته نفى هذه «الذاتية» عن نفسه يعمد إلى أن ينسب النقد الموجه إليه وإلى ممارساته - إلى المصلحة العليا للوطن، فكأن كشف اخطائه خيانة وطنية، حيث يصبح على يقين بأنه بلغ من الذكاء والحكمة والاخلاص لمنصبه وللسلطة الأعلى ما يجعله فوق الخطأ ومن ثم فإنه يستريح إلى تفسير أية انتقادات على أنها تعبير عن أحقاد شخصية وتصفية حسابات خاصة ليس إلا! - لكنه فى كل الأحوال ينطوى على قدر غير قليل من الشعور بالضعف وعدم الثقة فى النفس، وهو ما لا يجرؤ على الاعتراف به، ما يدفعه إلى الاستقواء بالمنصب الرسمى وبالعلاقة بالقيادات العليا، وإلى اتخاذ موقف الهجموم العنيف والتجريح الشخصى لمنتقديه، بل وإلى الإبلاغ عنهم كأعداء حقيقيين للوطن، ويتراوح ذلك الإبلاغ بين البلاغات العلنية المنشورة فى الصحف وبين البلاغات السرية إلى أجهزة الأمن.

واليوم أكتب عن نموذج لأحد السلطويين المزمنين من كاتبى البلاغات من

هذه وجهة نظر للفنان الكبير عز الدين نجيب، ويحتمل المقال وجهات نظر أخرى وبا بنا مفتوح لها.

النوع الأول، أى المنشور فى الصحافة، لتحريض السلطة ضد منتقديه، مرجئا الحديث عن النوع الثانى - الذى قد يمارسه نفس الشخص فى ذات الوقت - إلى حين استفزاز آخر!

والاستفزاز الذى دفعنى لما أكتبه اليوم عن النوع الأول امتد على مدى خمسة أسابيع متصلة فى شكل بلاغات منشورة بجريدة الوفد تحت عنوان «رسالة إلى وزير الإعلام»، بقلم أحمد فؤاد سليم، وموجز الرسالة هو : إمسك يا وزير الإعلام أحد موظفيك!.. إنه رئيس قناة التنوير الذى يستغل أموال الدولة لتخريب منجزاتها، مستعينا باثنين من المخربين اعتادا الهدم والهجوم على الدولة، وأحدهما من ذوى الفكر اليسارى الغارب، وأحيطك علما يا سيادة الوزير بأن هذه القناة تسىء إلى وزارتك وتعمل بلا منهج ولا تخطيط إلا الهدم والتخريب.. فكيف تسكت على بقاء مثل هذا المسئول؟

وحتى لا يظن القارئ الذى لم يقرأ مسلسل الحلقات الخمس منذ ١٨ أغسطس حتى ١٥ سبتمبر أننى أبالغ ، فسوف أنقل هنا بعض المقتطفات منها، وأبدأ بمقتطف من الحلقة الرابعة، يقول: «وحول هذين اللقاءين التليفزيونين اللذين أذيعا من إحدى القنوات التى يقال إنها خصصت لتنوير الناس، أهيب بالوزير أنس الفقى أن يعمل على تغييرها (يقصد كلمة التنوير) ذلك أن مفهوم العكس واضح فى باطن الصفة، مما يضفى «عدم التنوير» لدى جميع الشعب المصرى (.....) ومن ناحية أخرى أناشد أيضا الوزير أنس الفقى أن يراقب ضمائر (أى والله!) أولئك الذين تم توليتهم على الشاشة فى بعض القنوات التى يقال لها «ثقافية ومتنورة» لأنهم يا سيدى الوزير حين ينتقمون من خصومهم بحرمانهم من الظهور على شاشة الدولة إنما يفعلون الشىء ذاته «كمثل عادة المباحث وكتاب التقارير».. أنظر من ذا الذى يقول مثل هذا الكلام!

أما المقتطف الثانى فقد جاء فى مستهل الحلقة الخامسة حيث يكتب: «أقول للوزير المتوثب أنس الفقى إنه حين تستضيف إحدى القنوات الفضائية على الدوام من اشتهر عنهم حب الهدم والثأر والولولة بقصد الهجوم على مكتسبات أنجزتها الثقافة لخدمة الناس نكون بذلك وكأننا نحرث فى البحر، ونبدو وكأن بنا لوثة جعلتنا ننحر

بعضنا بعضا على حساب الدولة».. ثم يواصل وصفه للندوتين المذكورتين بقناة التنوير بأنهما «ملهاة ميلودرامية تكشف تفاصيلها عن محاولات عمدية لهدم صرح من صروح الفن والثقافة وهو متحف الفن الحديث».. أى صرح هذا الذى يهدمه بالكلمات شخصان فى ندوتين تلفزيونتين لم يستمع إليهما أحد كمل قال «سليم»؟!.. ثم أنه يمن على وزير الإعلامَ بما «فنجر» به عليه من مقتنيات المتحف لتجميل مكتبه وكأنها أعمال بلا صاحب!.. قائلاً عن المتحف إنه «الذى أمد مكتبكم وملحقاته بجزء من ذخائره».. ولا نعلم بأى حق تم إهداء اللوحات إلى مكتب الإعلام وهى من ممتلكات وزارة أخرى ومن عهد المتحف ولا يفترض أن تهدى لأحد!!

ويستكمل «سليم» : فإذا بمن يدير اللقاءين وهو «م.ىَ» وقد أطلقنا عليه الشاعر البريمو (يقصد الشاعر ما جد يوسف رئيس قناة التنوير) وقد تعاون معه فى عصاب متحد كل من «ع.ن» وهو يكتب فى النقد ويرسم وأسميناه «عجوز الفرج» نظرا لانتمائه لفكر الغاربين» (يقصدنى بالطبع!)، وكان قد شرح من قبل سبب تسميتى بهذا الاسم بقوله: «لأنه تعود أن يلبس الزى حسب مستوى العزومة، وهو فى ذلك يحمل ثلاثة خطابات: خطاب للاشتراكية عند الحاجة، وخطاب للفقراء عند الحاجة وخطابة للاستثمار السريع!»..

ويواصل وأما الثانى «ع.س» وهو يرسم ويكتب أحيانا وقد أطلقنا عليه صفة «ساقط القيد» إذ أنه يحاول دائماً أن يبرهن على كونه من جيل السبعينيات على غير ما يعتقد كثيرون (والمقصود عادل السيوى)، وهذان كلاهما يجتهد فى النشر وفى الشتم معا ضد أى إنجار فنى أو ثقافي، وأما هذه الساعات الست (يقصد مدة إذاعة الحلقتين بعد الإعادة) فإن خمس أخماسها قد يعز على حديث مرشح لرئاسة جمهورية مصر بحالها فى أى قناة تليفزيونية»..

هل يعرف أحد كيف يحسب خمس أخماس الست ساعات؟!.. ما علينا!

ويغض النظر عن كم السوقية والبذاءة الذى امتلأت به هذه «الخماسية» من عينة الألفاظ التى قرأناها فى النصوص السابقة – وهى لا تليق باسم الجريدة التى نشرت بها أو بعالم الفن الجميل الذى يدعى صاحبنا الانتساب إليه، وبغض النظر أيضا عن

عدم الشجاعة بإخفاء أسماء من يهاجمهم طوال الحلقات الأربع الأولى ثم الاكتفاء بالإشارة إليهم بالرمز فى الخامسة – وتلك سمة الضعفاء المذعورين من المسئولية القانونية وليست سمة الأقوياء الذين يتحملون مسئولية معاركهم .. فقد جلست اسأل نفسى عدة أسئلة: هل أنا حقا بمثل هذه الصورة التى صورنى بها؟.. وهل تغيرت يوما خطاباتى عما آمنت به ومارسته على أرض الواقع منذ باكورة شبابي؟.. إننى لم أتراجع قط عن قناعتى بالاشتراكية ودفاعى عن الفقراء بل اعتز بذلك بالرغم مما جره على من السجن والفقر.. أما الاستثمار فياله من أمر مضحك أن أتهم بممارسته سريعا كان أم بطيئا فأين هى أعراضه على لو حدث؟.. ليدلنى أحد إذا كنت غير واع بما أفعل!

ثم عدت أقول لنفسي: لا بأس! .. لعلها حرقة الوجيعة التى أصابت صاحبنا تحت وطأة النقد الذى كشف ما يجرى فى متحفه وهو خط دفاعه الأخير بعد أن سحبت من تحت قدميه مملكته فى مجمع الفنون الذى مارس من خلاله سلطاته على امتداد ثلاثين عاما تقريبا.. لكن هل يستدعى هذا النقد الرد عليه بخمس مقالات من القذائف والبلاغات المسمومة؟ ..إن لم يكن ذلك الرد دليلا على الضعف والهشاشة، فعلام يدل؟

لكننى سرعان ما أجبت على نفسي: لا.. لا يمكن أن يكون هذا وحده السبب وراء حملته الخماسية الشرسة علينا، كما لم تكن حملته «الثمانية» على الناقد الكبير مختار العطار التى حفلت بالتشهير والتجريح والإهانة للرجل الذى تجاوز الثالثة والثمانينة من عمره.. لم تكن تلك الحملة لأية أسباب موضوعية، فليس بينهما أى صراع من أى نوع. فالرجل فى منزله منذ سنوات طويلة لا يستطيع فى مرضه الممتد حتى أن يقرأ ما يكتب عنه.. فلماذا يحاول إيذاءه بهذه القسوة؟.. وكيف يهنأ براحة الضمير رجل يملك مثل هذه «البسالة» فى التنكيل برجل مريض كف بصره وكان يستحق أن يكون اليوم محل التكريم على عطائه الطويل؟! إن ذلك لا يتأتى إلا لشخصية مريضة بالسادية – وهل ننسى سلسلة مقالاته بمجلة العصور الحديثة منذ عدة سنوات، وكيف أهال من خلالها التراب على كل من أكرمه وأسدى إليه معروفا

بعد أن خرجوا من كراسى السلطة؟!

إذن ما هى مشكلة هذا الرجل بالضبط؟.. إننا لم نزاحمه فى منصبه بل إن زميلى على المنصة المتهم مثلى بالهدم والتخريب الذى أطلق عليه صاحبنا وصف ساقط القيد - الفنان عادل السيوى - سبق أن اعتذر عن قبول نفس المنصب الذى قبله «سليم» وهو مدير متحف الفن الحديث، وكذلك استقال من لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة التى يلتصق صاحبنا بعضويتها بصفة دائمة منذ ربع قرن، أما أنا فقد تركت خلف ظهرى كل المناصب بوزارة الثقافة منذ خمس سنوات - كما يعلم الجميع - غير آسف عليها ولا طامع فى شىء منها.. فمن ننتقم؟.. وعلى من نحقد؟.. وإلام نتطلع؟.. ولماذا نهدم صرحا ثقافيا ناجحاً؟.. وكيف يكون هذا موقفى أنا الذى قضيت أربعين عاما - ومازلت - أبنى صروحا ثقافية على أرض هذا الوطن فى ريفه وحضره؟.. وبماذا يفسر صاحبنا تعاونى معه شخصيا، وفى نفس المتحف بعد افتتاحه الأخير، بالرغم من كل تحفظاتى المعلنة على أسلوب تنسيقه، حيث وجدته يستن سنة جديدة طالما ناديت بها وهى تكريم الفنانين المنسيين كل فترة فى قاعة مخصصة لذلك، ومنهم من كتبت أطالب بإزاحة الظلم والظلام عنهم فى كتبى!.. وبماذا يفسر تحيتى له وللقائمين على أمر هذه القاعة الجديدة على الملأ فى ندوة عامة ثم فى مقالة خاصة بجريدة الحياة الدولية؟.. هل يرى فى الاختلاف معه أو مع مؤسسة - ولو كان فى حدود الهامش - مروقا وهدما وحقدا وانتقاما وربما خيانة وطنية؟.

لو كان النظام الحاكم قد أخذ بهذا المنطق خلال انتخابات رئاسة الجمهورية التى جرت مؤخرا لكان قد أغلق القنوات أمام كل الأحزاب المعارضة والمستقلة التى ملأت الدنيا بصواعق الهجوم على الحزب الحاكم ورئيسه المرشح لرئاسة الجمهورية، فقد تجاوز الهجوم كل الخطوط الحمراء للنظام محاولا الإطاحة به والحلول محله، فماذا فعلت الحكومة؟.. لقد كلفت نفس الوزير - الذى يستنجد به صاحبنا لضرب قناة التنوير - بفتح قنوات التليفزيون ومحطات الإذاعة أمام جميع أصوات المعارضة، ورأينا على الهواء قذائف المعارضين ضد النظام، بل أتاح لها الوزير عرض برامجها

الحزبية والتزم بتغطية ندواتها الانتخابية طوال أسابيع الحملة..
ومن عجب أنها نفس الأسابيع التى كان صاحبنا مشغولا خلالها بنشر قنابله الدخانية بالجريدة المعبرة عن حزب الوفد بينما كان مرشحه يخوض معركته الانتخابية مبشرا بمستقبل جديد لمصر يشارك فى صنعه كل المصريين، ومطالبا بالمصالحة الوطنية بين المهمومين بأمر الوطن، فإذا بصاحبنا فى التوقيت نفسه يعلن الحرب على زملاء المهنة ورفاق الريشة والقلم، ويطالب وزير الإعلام بأن يراقب الضمائر (وليس الأقوال فحسب) وبأن يطيح بالرجل المسئول عن فتح قناة التنوير للأصوات المعارضة التى لبت دعوته، بما فيها صوت ممثل الحكومة الذى يشغل منصب رئيس صاحبنا فى المتاحف وهو الفنان محسن شعلان،بعد أن فوضه رئيس قطاع الفنون التشكيلية - د.أحمد نوار - فى الحضور نيابة عنه، وحسب علمى فقد كان السيد «سليم» مدعوا أيضاً لكنه لم يحضر، كما دعى وحضر الفنان عدلى رزق الله وقد أثنى صاحبنا على حديثه المحايد والموضوعى، ولم يتم استبعاده فى الجزء الثانى من البرنامج كما أدعى، وأظن أن الفنان عدلى يمكن أن يرد إذا شاء بما إذا كان قد تم استبعاده أم لا.. وفى الحلقتين دفاع الفنان محسن شعلان عن القطاع الذى يمثله دفاعا فدائيا حتى عن أخطاء مرؤوسه «سليم» وهو غير مسئول عنها!
أيكون الفنان أكثر سلطوية من السلطة؟.. هذا هو المستحيل بعينه، فموقع الفنان الحقيقى يكون دائماً فى مواجهة السلطة، لأنه مع الحرية، مع الحلم بالأجمل، وضد القناعة بالقليل المتاح، أى أنه عمليا كان ينبغى على فنان مثل «سليم» أن يكون معنا، ومدافعا عن حقنا فى الاختلاف ، حالما بتغيير جذرى لواقع هذا المتحف الهزيل الذى لا يليق بمائة عام من إبداع أجيال الفنانين المصريين، وإذا كان مقتنعا بأن المتحف صرح ثقافى يريد الحاقدون هدمه، لكان جديرا به - لو أطلق العنان لجوهر الفنان بداخله - أن يسأله نفسه: لماذا هرب خمسة مديرين من إدارة هذا «الصرح» فى أقل من خمس سنوات، وكلهم فنانون لا يمكن وصفهم بالهدامين المنتقمين؟.. وقد ترك كل منهم وراءه قائمة طويلة من الانتقادات والجراح التى لا تندمل من أوضاع المؤسسة التى ينتمى إليها المتحف فى ظل غياب لسياسة ثقافية وإدارية واضحة بعيدا عن

أهواء السلطة الفردية لقادة المؤسسة ولو كان صاحبنا قد حكم ضمير الفنان بداخله لوقف مع منتقديه لرد الاعتبار إلى رموز جيل الرواد وجيل الوسط، بإعادتهم إلى صدارة قاعات المتحف كما كانوا من قبل، وتلك كانت نقطة الخلاف الأساسية بيننا وبين اللجنة الموقرة التى أشرفت على تنظيم العرض، والتى يتصور صاحبنا أنها الممثل الوحيد لضمير الحركة الفنية بلا سند من الواقع، ولم يكن الخلاف حول ضيقنا بوجود الفنانين الشباب فى يوم من الأيام، فكيف نكون ضدهم إلا إذا كنا ضد قانون التطور؟! .. إنما نحن ضد قلب الهرم، بحيث تصبح قمته إلى أسفل وقاعدته إلى أعلى فى المبنى الذى يشبه بيت جحا ويحتاج إلى خرائط معقدة للتعرف على محتوياته عبر ممراته ودهاليزه اللولبية، وليسخر منى كما يشاء لأننى ذكرت أننى أمضيت نصف ساعة أبحث عن لوحتى حتى وجدتها، فالخرائط التى يتحدث عنها بالمتحف ليست - إلا خرائط أفلام «الكاوبوى» للبحث عن الكنز الموهوم!

وما علاقة كل هذا بالمقارنة التى أجراها صاحبنا فى إحدى حلقات خماسية بين لوحاتى ولوحات فنان آخر لم يكن محل مناقشة أو مقارنة معى أو مع غيرى من قريب أو بعيد، حتى يقول إن لوحاته أفضل أكثر من ألف مرة من لوحاتى؟

أليس هذا نموذجاً لأسلوب رخيص يقوم على الإهانة والوقيعة بين الفنانين بمناسبة أو بدون مناسبة؟!

وأيا ما كان الأمر بشأن خلافنا فى الندوة حول أسلوب ترتيب أجيال الفنانين - فما الضمير فى أن نعلن اختلافنا مع لجنة تنسيق المتحف؟ لقد وصف مديره وأمين اللجنة فى دليل المعرض فلسفة العرض الجديد بأنها تقوم على وضع الفن المصرى المعاصر (فى ربع القرن الأخير) فى موقع الصدارة من المبنى لتكون من عوامل الجذب إلى أدواره العليا على عكس ما كان قائما من قبل.. حسنا.. أإذا اختلفنا مع هذه الفلسفة أصبحنا مخربين وهدامين ومجدفين فى المقدسات؟..

أإذا قلنا أن هذا الترتيب يتسم بالارتباك ولا يحقق الراحة للزائر بما يسمح بالتأمل عبر التتابع الزمنى للأجيال أو التتابع التاريخى لمدارس واتجاهات الحركة الفنية، أصبحنا جهلاء ومتخلفين؟.. فماذا لو قلنا مثلا أن أولئك المتسلطين على أقدار

الفنانين وأذواق المواطنين لأكثر من ربع قرن هم محل نظر وتقييم لمواهبهم واتجاهاتهم، أكانوا قد طالبوا بإعدامنا؟.. فيلقدموننا لو استطاعوا، فإن التاريخ لم يقل بعد كلمته الفاصلة فيمن يبقى ومن يندثر مع اندثار سلطاته والسلطات لا تدوم، سواء كانت كراسى أو لجاناً، أو كانت منابر نشر حزبية أنشئت فى صفقة مدفوعة المقابل مقدما، فيحتمى بها أصحابها، ويخصصونها لإهانة خصومهم بأقذع الصفات تصفية للحاسبات، أو لتبادل مصالح أو مدائح فجة مع حوارييهم على نفس المساحة.. «وكله على حساب صاحب المحل»!..

لكنهم للأسف لا يجيدون قراءة التاريخ ولا حتى قراءة الواقع الذى يستطيع اليوم كل ذى عينين أن يدرك أنه قد تغير ولن يعود إلى الوراء، والتغيير الذى أصبح حقيقة ليس لأن السلطة قد صلحت بل لأن وعى الناس قد تغير إلا أن المريض بعبادة السلطة والذليل تحت أقدامها يجد من الصعب عليه أن يستجيب لهذا التغيير، خاصة إذا كان قطار العمر قد أسرع به إلى محطته الأخيرة.

لقد أمضى صاحبنا أكثر من ثلاثين عاما «محللا شرعياً» للسلطة، عابراً كل أسوار نظم الحكم والمراحل السياسية والمواقع الإدارية، وفى السنوات التسع الأخيرة منها استمر فى مناصبه الحكومية بعد بلوغه سن الإحالة إلى المعاش متجاوزا – هو ومن يستخدمه – كل القوانين والأعراف!.. وقد نجح خلالها بهذه القدرات الاستثنائية فى إرضاء كل نظام، وهو ما ضمن له أن يتسمر كضرورة لكل مرحلة، يطلع ويفكر وينظر نيابة عنها، واستمد من ذلك سلطات تتجاوز سلطات رؤسائه المباشرين فى مواقع بالغة الحساسية بالنسبة لمصالح الفنانين، سمحت له بممارسة حرية المنح والمنع، حتى ضاقت السبل أمام كل من يخالفه الرأى أو ينأى عن حدود دائرته الضيقة، فلا يجد أمامه إلا أحد أمرين: أما أن يبتعد احتراما لنفسه، أو يمالئه تحقيقا لمطلبه!

بيد أن ذلك لم يعد ممكن الاستمرار بعد الآن، ولن تجدى التقارير والبلاغات الصادرة من أذيال السلطة إلى أعاليها فى صنع قيمة من اللا قيمة، أو فى منح حياة لمن وهنت أنفاسه ودالت دولته، وحتى لو نجحت هذه البلاغات أحيانا فى إزاحة بعض الخصوم من أمام فى الماضي، فإنها لم تنجح – فى أحيان أخرى – فى عرقلة

صعود المطعون إلى القمة وهو ما حدث تماما مع الفنان فاروق حسنى عندما كتب صاحبنا بلاغا شهيرا ضده إلى وزير الثقافة أحمد هيكل فى أكثر من عشر صفحات، وكان فاروق حسنى آنذاك مديرا لأكاديمية الفنون بروما، وحفل البلاغ بكل ما يمكن أن يقال وما لا يقال من طعن، وإهانة وتجريح وإدعاء لوقائع تحدث بالأكاديمية بعد أن استضافه فيها فاروق حسنى لفترة طويلة، لكن الرياح جاءت بما لا تشتهى السفن، فلم تمض إلا فترة وجيزة حتى جاء فاروق حسنى وزيراً للثقافة، فإذا بصاحبنا (الذى سبق أن رفض إقامة معرض للوحات فاروق حسنى بمجمع الفنون الذى يديره وطلب منه حملها والخروج بها لسوء مستواها) يصبح تابعاً مرتعداً خلفه، وبذكاء رجل الأجهزة المحنك يتركه الوزير فى وظيفته تحت المجهر خائفا مذعورا طوال ١٨ عاما، مسبحاً بعبقريته، مكرسا نفسه لخدمته، وبين الحين والآخر يقيم معرضا للوحاته فى القاعة نفسها التى رفض عرضها فيها يوماً، لكنه اليوم يتغنى فى مقالاته النقدية بإعجازها الفنى وقيمتها العالمية!!

أيتصور صاحبنا أن الناس قد نسيت كل ذلك؟.. وهل يظن أنه يستطيع أن يلصق بمثلى ما هو ملتصق به فعلا بالأدلة الدامغة؟

إننى لست مضطرا لأن أعلن أن بيتى من حجر، لأننى لم أرقص على الحبال فى سبيل المصالح الخاصة، ومن ثم فليس هناك ما أخاف منه أو عليه، أما بيت صاحبنا فمبنى جميعه من زجاج، ولو استخدم قدرا محدودا من الذكاء لأدرك أنه ليس من الحكمة أن يقذف الناس بالحجارة!

وأقول أخيرا: إن فكرى الذى سماه صاحبنا «بفكر الغاربين» ليس كذلك، والحقيقة أن ما غرب عن هذا الفكر ليس إلا سلطته، وهى سلطة لم تكن محل اهتمامى فى أى يوم من الأيام، لكن ما أهتم به الآن وألاحظ زحف بوادره هو غروب سلطة صاحبنا ومن فى مثل نوعيته، وها هو بسبب غروبها عنه يفقد أعصابه فيندفع فى كيل الشتائم وإرسال البلاغات.

لكن هل ينقذه ذلك من السقوط الأخير؟!

نقد

نوال السعداوى و"الرواية" الممنوعة..
تكشف فساد السلطة المختبىء تحت حجاب الشرع

أمل الجمل

تتنبأ الكاتبة د/ نوال السعداوى فى أحدث أعمالها الروائية "الرواية" بمصادرتها وتبدأها بجملة "أحدثت الرواية غضباً عارماً" .. وبالفعل يُصدر مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر الشريف أمراً بمصادرة "الرواية" فى نهاية فبراير ٢٠٠٥ وذلك رغم أنها صادرة عن دار الهلال منذ أكتوبر ٢٠٠٤ طبعة أولى ثم طبعة ثانية عن دار الآداب ببيروت. لكن فيما يبدو أن طبعة دار الهلال لم تُمكن المتربصين بالسعداوى من النيل منها نظراً لأن دار الهلال حذفت كل ما يتعلق بالسلطة الحاكمة وتعرية فسادها مما أخل بالمعانى الأدبية فى كثير من الأحيان. لكن الطبعة البيروتية لم تحذف كلمة واحدة مما كتبته الروائية.

تختلف "الرواية" فى الأسلوب الفنى عن الأعمال السابقة للكاتبة. هى رواية درامية تشكيلية من نوع خاص. لا تعتمد على التسلسل المنطقى أو التدفق الطبيعى لأنها لا تقوم على الأحداث بقدر ما تتكىء على تيار الشعور أى على الأفكار التى تطوف برأس الأبطال. تهتم بالوصف

والحركة الخارجية للأماكن والشخصيات ، تعتمد على التحليل والغوص فى أعماق النفس البشرية ، إلى جانب التميز الواضح للبناء الفنى فى هذه الرواية والذى ربما كان من أنضج أعمال الكاتبة فنيا .. ظهرت شخصياتها النسائية تحمل بعضا من الضعف الإنسانى الذى لا تخلو منه الحياه .

كسر المألوف

الرواية خالية من الأحداث العظيمة بالمعنى المعتاد - الحرب فى العراق والمذابح فى فلسطين. المظاهرات الشعبية فى بلاد العالم. حركات المقاومة ضد الحرب وضد الفقر والعولمة - هى رواية غارقة فى حياة ومشاعر أفراد يبحثون عن الحب المستحيل. والحياة الكريمة. لكن الكاتبة استطاعت الاحتفاظ بالقارىء حتى السطور الأخيرة من الرواية عن طريق حبكة محكمة الصنع. فالمؤلفة تستحضر أبطال روايتها داخل رواية احدى البطلات - هى فتاة شابة فاقدة الهوية - ويتحقق كسر مفهوم وحدة الشخصية. ويلتبس على القارىء تحديد الشخصية هل هى الشخصية الحقيقية - فى رواية المؤلفة - أم أنها شخصية من رواية البطلة الشابة. أم من رواية كاتبة ثالثة هى كارمن احدى بطلات الرواية. ويصيب القارىء عدم اليقين تجاه بعض أحداث وشخوص الرواية. مثلما هو الحال فى كثير من أمور الحياة التى لا نصل إلى حقيقتها ، لا تكتفى الكاتبة بالشك على مستوى الشخصيات ولكنها تتجاوزه إلى خلط الأزمنة والأمكنة مما يؤدى إلى توليد دلالة عامة بالخلط والفوضى .

البطلة المجهولة

بطلة الرواية هى الأخرى جديدة من نوعها ، هى فتاة فى الثالثة والعشرين من عمرها ، مجهولة الأب. ليس لها أسرة ولا شهادة. ولا بطاقة مختومة.. فتاة لم تقرأ قصص الأنبياء. ولا الشعراء ولا الأدباء. لكنها تكتب روايتها الأولى .. فتاة قوامها ممشوق من طول المشى سعيا وراء الرزق. عمودها الفقرى صلب. تقاطيعها بارزة حادة من شدة النحافة. منحوتة فى عظام قوية كالصخرة.

شخصيات "الرواية" الرئيسية هى :

١ـ **كارمن** : عاشقة لكتابة الرواية. لم تجد فى زوجها رستم مواصفات فتى أحلامها . فانشغلت عنه بالبحث عن رجل آخر لا تكاد تعرفه. رجل يسكن فقط خيالها الروائى .

٢ـ **رستم** : كاتب روائى فى منتصف الخمسين من عمره. يعمل بمؤسسة صحفية كبرى. أحد أعضاء مجلس الشعب. علاقاته النسائية متعددة.

٣ـ **سميح** : صاحب دار نشر ورثها عن أبيه. تفرغ لها وجعلها مركز اشعاع للأدب والفن. وتخلى عن حلمه فى أن يكون روائيا .

٤ـ **جمالات** : صحفية متوسطة العمر. فى الستينيات كانت اشتراكية ثم أصبحت من الداعين الى الانفتاح والاسلام. تجمع فى شخصيتها كثيرا من التناقضات.

٥ـ **مريم الشاعرة** : الشعر هو ما يحدد هويتها.

فى روايتها تبحر الكاتبة فى عالم الأدباء المتناقض المشحون بالسحر والغموض والهموم. تغزو المناطق المجهولة والمتفجرة فيه. تكشف سطوته وضعفه. آماله وآلامه. أحلامه وأحزانه. عشق الكتابة إلى حد الهوس. مرارة عجز القلم فى بعض الأحيان وما يتبعه من احساس باليأس سرعان ما تمحوه الرغبة المتوقدة لخلق ابداع جديد. تقول المؤلفة على لسان احدى بطلاتها : " لايمكن لجروحنا أن تلتئم إلا بالكتابة. لا شيء يهزم الجنون أو الموت إلا الكتابة."

تمتد الخطوط فى "الرواية" لتصل بين النقاط المتناثرة لتتقاطع وتتكامل. وتضع خريطة واضحة المعالم لأبطالها فبينما تنتمى جمالات إلى الوسط. يتأرجح رستم بين اليسار واليمين. يتنقل سميح مابين المعارضة والحكومة. تقف كارمن على الحياد. تقول الفن للفن وليس للسياسة. أما مريم الشاعرة فتنشد قصيدة بعنوان عصر الهزيمة والنفاق.

تحطيم الادعاءات

استطاعت الأديبة بقدرتها على التوغل فى تيار الشعور والعالم الداخلى

لشخصياتها النسوية أن تتمكن من وضع يدها على منابع الاحباط والقهر والضياع التى تعانيها المرأة. وبذلك كانت نوال السعداوى من رائدات توظيف الأدب لخدمة الحركة النسوية. فى "الرواية" تواصل المؤلفة مسيرتها فى فضح القمع الذى تتعرض له المرأة. ومحاولة تهميشها واهدار كيانها. تكشف زيف ادعاءات الرجل الدائمة التى روجتها كتابات فلاسفة عمالقة أمثال سقراط. وأفلاطون. داروين. كانط. شوبنهاور. وغيرهم ممن أكدوا أن الرجل عقل وأن المرأة ليست إلا جسداً. فالنساء - الايجابيات - فى الرواية لم يهتموا بالجسد ولم يكن الجنس شاغلهم الأساسى مثل الرجل.

" كارمن" زوجة رستم تحب زوجها. لكن يسيطر عليها عشق آخر هو كتابة رواية جديدة. كانت الرواية عندها أهم من الرجل. "كانت تفكر بعقلها .. تتطلع نحو الكتابة بشهوة تفوق كل الشهوات ..." الفتاة مجهولة الهوية - صاحبة الرواية - شاركت كارمن عشق الكتابة. يصفها رستم فى أحد مشاهد الرواية قائلا:

" أنت وكارمن نقيضان. لاشىء يجمعكما إلا جنون الكتابة. لا يتسع فراش الواحدة منكما لرجل أو نصف رجل. فالمساحة كلها مشغولة بأوراق الرواية. والأقلام المقصوفة والدموع الجافة. تحتضن كل واحدة منكما روايتها وهى نائمة كأنما رجل تعشقه "

وتقول مريم الشاعرة : "خرجت كالزرع من بطن الأرض. لا أسرة. ولا أم. ولا أب. لا وطن ولا عشيق ولازوج إلا الشعر."

تقدم الكاتبة رؤية لعبثية الحياة وتناقضاتها ومعاناة النساء. وخاصة المرأة المبدعة فنحن النساء نصنع الأدب من حياتنا .. من أحلامنا .. من خيالنا .. نحن نكتب الرواية بأن نطلق هذه الأجزاء من نفوسنا التى حبسناها داخلنا طوال حياتنا. أعظم النصوص الروائية لم يبدعها أدباء يعيشون فى أبراج عاجية بل كتبها أدباء انخرطوا فى الحياة وعايشوا أدق تفاصيلها وآلامها. فالنساء فى رواية "الرواية" جزء من عالمنا "عالم نوال السعداوى" التى تقول فى مذكراتها:

" كانت الكتابة هى حلم حياتى لم أر نفسى فى أحلامى طبيبة .. رأيت نفسى كاتبة أو شاعرة. أوموسيقية .. وصارت أوراقى هى حياتى أكتبها بلغتى وقلمى وعقلى

وذاكرتى. أعشق موسيقى الكلمات. عبيرها يشبه الزهور. كتابة الرواية هى حياتى .. وأى شىء آخر يأتى فى مرتبة ثانوية لأنه لا يهمنى إلا دور الروائية... "

الضحية والمتهم

فى رواياتها تستخدم المؤلفة الموروث الشعبى والعقائد التقليدية والأعراف السائدة لا لتكرسها . بل لتسخر منها وتكشف زيفها . أدبها يسعى الى تناول كل ما يغلف حياة الشعب من تابوهات. ويسعى للتخلص مما يستخدم منها لتغييب الوعى. أوتكريس سلطة فئة حاكمة عن طريق تحويلها إلى كيان رمزى. مثلما فعلت فى رواية "سقوط الإمام" - التى صادرها الأزهر أيضاً - وفيها تختار شخصية الإمام الحاكم بكل ما يكتنفها من رياء وخداع وظلم. وتضعه فى مواجهة ابنته البريئة التى تمثل الحقيقة. تجعلنا الكاتبة نفحص الأشياء بوضعها تحت شمس الفكر. ولتحقيق هدفها اتبعت سياسة تشكيل درامى تتسق وطبيعة مادتها من ناحية. وتجسيد رؤيتها التحليلية من ناحية أخرى. وتصل الماضى بالحاضر من ناحية ثالثة. وان وصلت الى تلك النتيجة فى أحدث أعمالها "الرواية" لكن بأسلوب مختلف. رواية "سقوط الإمام" يغلب عليها الطابع الأسطورى. بينما تتميز "الرواية" بالمزج بين الأسلوب الفانتازى الواقعى. والتعبيرى حيث تكشف كل من يتخفى وراء حجاب الشرع ليمنح نفسه رداء العفة وصك الغفران. بينما هو ينهب خيرات بلاده ويغتصب النساء ويبيع الأطفال اليتامى فى سوق العبيد .

نوال السعداوى ترى كل الأشياء فى ضوء علاقتها ببعضها . ترى كل شىء على أنه جزء من المعرفة المتكاملة. فيلتحم عندها الطب بالأدب. والأدب بالطب. الأحداث العامة تذوب فى الأحداث الخاصة. عندها لايمكن الفصل بين حياتها الخاصة وحياتها العامة. فى أعمالها يلتحم الخيال بالواقع. الحلم بالحقيقة. الحاضر بالماضى. الزمان بالمكان. فى سياق ينساب تلقائيا .. وللمرة الأولى فى أدب الكاتبة نرى بطلة الرواية الفتاة مجهولة الهوية تخضع لمبدأ المساومة فى لحظة ضعفها . تقبل دعوة رستم على العشاء وتركب معه سيارته على أمل أن يجد لها عملا. بعدها تشعر بتأنيب الضمير. نرى النساء أحيانا فى روايتها الجديدة أشبه بمزيج من الضحية

والمتهم. مثل شخصية جمالات التى كانت ضحية نزوات أبيها وزوجها . لكنها سرعان ما تحولت الى أداة قهر لفلذة كبدها غير الشرعية. وشخصية سوزى الحبيبة الأولى لسميح. التى جمعت بين القوة الى حد التنمر. وبين الضعف والهزيمة .

شخصيات تأبى النسيان

ترسم المؤلفة فى "الرواية" شخصيات مختلفة سواء من النساء أو الرجال. "سميح يختلف عن الفتاة .. هو أنيق الشكل والملبس. هى لا تنظر للمرآة. تعيش القلق وعدم الاستقرار. يتمتع هو بالهدوء والراحة.. كان رستم أقرب إلى فتى أحلامها . جذبها إلي رستم ضعفه. تناقضه. تخبطه. تردده. لم يكن مثل سميح قادرا على اخفاء حقيقته ..

شخصيات "الرواية" التى رسمتها الكاتبة يصعب نسيانها . شخصيات حية وجودها ممتع. أشبه بمزيج من الواقع والخيال.. الفتاة بدون اسم مجهولة الأب. ليس لها أسرة. لكن الأديبة أرادت أن تصدمنا منذ السطور الأولى للرواية. فتقدم لنا نوعا جديدا من الهوية التى يجب أن يعامل بها الانسان. لأن افتقاد الهوية التقليدية التى سنها المجتمع والموروثات لن يمحو الانسان من على وجه الأرض. ولن يمنعه من تحقيق ذاته .. مثلما فعلت البطلة فى "الرواية" هاجرت إلى برشلونة كتبت روايتها الأولى. ويبحث عنها الناس لأنها صودرت.

تنجب الفتاة الشابة طفلة اسمها "نورية" لا تعلم على وجه اليقين من هو أبوها . فليس هذا هو المهم. تمنحها الفتاة اسمها مثلما يفعلون فى أسبانيا حيث يسمون الأطفال بأسماء أمهاتهم .. تجعل الأديبة من هذه "النورية" الحلم أو الضوء الذى ينير حياة أبطال الرواية... نسمع كارمن تقول فى الرواية :

" هى طفلتنا نحن الثلاثة أنت الأم الأصلية. وأنا الأم الفرعية. ورستم الأب الأصلى. وان شئت يمكن إضافة سميح ..هذه الطفلة محظوظة لها أمان وأبوان.. " .

"يولاندا" هى الآخرى تصر على أن "نورية" حفيدتها من ابنها فرانسيسك.. الجميع يتشبث بالطفلة وكأنها الحلم المفقود. الهوية الجديدة للانسان .." جاءت نورية رغم أنف الدنيا وضد إرادة الجميع مثل شعاع الشمس لا تقدر القوى النووية على

منعه..."

اهتمت الروائية بالشخصيات الثانوية فمثلا شخصية "محمد" الجرسون خريج كلية الآداب والحاصل على الماجستير فى الأدب العربى المعاصر لم يجد عملا فى تخصصه. مزق شهادته الجامعية، وألقى بها فى سلة القمامة .. تفرد له الكاتبة مساحة من الوصف المؤلم الذى أصابنى بغصة فى الحلق، كأنما تضع يدها على الجرح وتضغط .. وعلى مدار روايتها لم تهمل نوال أيا من شخوص روايتها مهما صغرت مساحة الدور المتاح له .

التناقض .. والحب المستحيل

أثارت المؤلفة عددا من المتناقضات المتبادلة التى طبعت العلاقات المشكّلة للرواية، المتعلقة بفكرة محورية هى "الحب المستحيل" والتى تحققت فى أربع تنويعات هى :

« كارمن ورستم - الفتاة وسميح - الفتاة ورستم - الفتاة وفرانسيسك ". من خلال هذه الثنائيات قامت الأديبة بتشكيل بطولة مزدوجة فكارمن والفتاة تشكلان معا وجهين لعملة واحدة، كذلك رستم وكارمن يجمعان بين التناقض والتمزق، يحاول كل منهما أن يمتص الآخر داخل مشروعه، وهذا يتحقق أيضا مع كل من سميح والفتاة، وجمالات والفتاة .. كانت جمالات نقيض المرأة المبدعة على المستوى المادى والمعنوى، كان رستم وجهها الآخر الذى يصف نفسه قائلا :

" أنا غير مخلوق للكتابة.. أنا فى الحقيقة غير موهوب.. عملونى كاتب كبير بالوراثة.. بالواسطة.. بالفلوس.. وحفلات العشاء والخمرة والنسوان.. "

تحقق التناقض أيضا على مستوى الأحلام بين عالم النساء والرجال. تمكنت معظم بطلات الرواية من تحويل أحلامهن الى واقع، بينما فشل الرجال. سميح شغلته أعمال الطباعة والنشر عن حلم حياته فى أن يكون روائيا . عمله كان السلسلة الحديدية التى تربطه بالماضى، لكنه أستسلم ولم يسع للتخلص منها . فرانسيسك كانت أحلامه ذكورية مريضة، يرى نفسه فنانا مشهورا مثل سلفادور دالى، يصبح من الأثرياء، تتهافت عليه النساء.

نجحت الكاتبة فى استخدام تيمات البطل المزدوج والرواية داخل الرواية .. ومن

خلال التوظيف المتمكن للمفارقة والتورية الساخرة أعادت تشكيل هذه العناصر فى رؤية فنية وفكرية متماسكة ومقنعة تفصح عن زيف وازدواجية الرجل وخداعه. رستم الذى كان يخون زوجته فى شقتها وحينما ضبطته غضب لأنها عادت من السفر دون أن تخبره. كما قال إنه لم يخنها على فراش الزوجية. لكن على السجادة بعيدا عن غرفة النوم. المؤلفة فى "الرواية" تغزو مناطق غريبة وترسم خطوطها لتعكس الجانب المسكوت عنه فى الحياة والقوة الروحية للمرأة. أحلامها. واحباطاتها بعيدا عن الأنماط والأدوار المحددة التى سجنت فيها المرأة لقرون طويلة.

طرحت الكاتبة من خلال الأبطال تخيلا للحب المستحيل. والرجل الذى تبحث عنه فى خيالها وتتمناه وعلاقتها به كما يجب أن تكون .. فهناك رجل فى خيالها مازال لم يتحقق بعد على وجه الأرض .. هذا التصور الإيجابى عن الحب والحبيب المفقود يتبلور بصورة غير مباشرة في الرواية من خلال تقديم تعريفات أخرى سلبية تبرز غيابه. أى أن التعريف الإيجابى للرجل والحب يتحقق عن طريق تقديم البدائل السلبية الزائفة ... فعلاقة رستم بزوجته كارمن تكشف عن حقيقته فى ضوء علاقته بالفتاة .. وكذلك علاقة الفتاة بسميح تكشف عن حقيقتها فى ضوء علاقتها برستم.

فلسفة الرواية ..

د/ نوال السعداوى فى "الرواية" - مثلما كانت فى العديد من أعمالها الأدبية السابقة - لا تكتفى بدور الفنانة المبدعة. لكنها تضيف إليها دور الفيلسوفة. فإلى جانب قدرتها على بلورة أسلوبها الروائى المتميز المصطبغ بالفانتازيا الواقعية. ومناقضة المفاهيم السائدة للزمان والمكان والشخصية. والتناول الشعرى للعناصر الواقعية فى "الرواية". نجدها أيضا تضفى على لوحتها ظلالا فلسفية واضحة. فعلى مستوى المضمون كانت الشخصيات فى بعدها الدرامى تثير أسئلة فلسفية كثيرة نجحت الرواية فى تقديم إجابات مختلفة لها. منها الأسئلة المثارة عن معنى الروح والجسد والأخلاق والحب ... بالإضافة الى حديث كارمن :

«الموت فى الحب ليس إلا حالة من الحب. والحب ليس إلا رمزا لشىء آخر . ومن الغباء أن يموت الانسان من أجل الرمز "... كما تطرح الكاتبة رؤية فلسفية مختلفة

لمعنى كلمة الوطن الذى يتواجد حيث يكون الحب ، وحيث تكون الحرية، وتتحقق السعادة .

استطاعت الكاتبة إدارة الحوار الروائى وتوظيفه على عدة مستويات فالحوار يعمل على تطوير الحبكة، وتعميق عناصر التورية الدرامية، وبلورة الفرضية الفكرية الحاكمة للرواية ومثال ذلك جزء من حوار بين رستم وكارمن :

- تسمعينى ازاى وانتى غرقانة فى الرواية !
- وماله لما أغرق فى الرواية ، حرام ؟ هى الرواية دى راجل تانى ؟
- لو كان راجل تانى كان أحسن ، على الأقل يأخذ نص عقلك وأنا النص التانى بالعدل والقسطاس .
- أيوه زى العدل بين الزوجات.

هذه الجمل الحوارية البسيطة الموجزة - والتى تصدمنا وكأنها قنبلة دلالية انفجرت أمامنا - تكشف لنا عن أعماق رستم وكارمن ومشاعرهما والمرارة التى تضطرم بينهما، وتقدم لنا فى نفس الوقت خيطا من خيوط الحبكة وتحول مشروع الرواية المرتقب إلى امتحان لمصداقية الشعار المرفوع عن الحب .. وتقدم الأديبة تعليقا ساخرا ينسف كل الشعارات المرفوعة .. فرستم فى لحظة حبه للفتاة الشابة يتمنى أن تموت زوجته كارمن، ويموت سميح، وحينما تتهمه الفتاة بأن قلبه أسود يؤكد لها أن الحب يجعل القلب أسود.

تنتهى الرواية بموت الزوجة بعد أن أتمت روايتها ، وانتحار الزوج، وموت جمالات، ورحيل سميح فى مشهد أقرب للموت، ولا ندرى شيئا عن مريم الشاعرة، كما أن الطفلة "نورية" لا تتحقق عودتها ، لكن تعيش الرواية، تعيش الكلمة المكتوبة لأنها تصبح خالدة.

الهدية الرابعة ؟

- تلقيت من الحياة هدايا ثلاثة.
- أننى ولدت امرأة .



- وفقيرة .
- ومقهورة .
- مما جعل تمردى ثلاثة أضعاف.

جاءت هذه الكلمات على لسان احدى بطلات "الرواية".. وانا أرى أن الكاتبة تلقت هدية رابعة .. أنها طبيبة .. تقول د/ نوال السعداوى فى مذكراتها:

" كانت مهنة الطب تكشف لى أمراض المجتمع. مآسى الناس خاصة النساء الفقيرات. أصبح العلم فى يدى كالمشرط يكشف عما تحت الجلد. يصل للجذور لأجزاء مبتورة من الجسد أوالعقل أو الذاكرة. ثم أحلق فى السماء لأرى أشياء لم أكن أراها وأنا أمشى على الأرض. وأصبح الطب كالأدب يسعى نحو الثورة ضد الظلم. ينشد العدل أو الحرية أو الحب أو الجمال أو الفضيلة. وكلها شىء واحد ينسكب رغم ارادتى فوق الورق على شكل كلمات لها معانى لم يألفها النقاد . "

لا يمكن الجزم اذا كانت أعمال الكاتبة تنتمى الى الرواية أم الشعر أم النثر أو السيرة الذاتية. أو أى شىء آخر من الأجناس الأدبية المعروفة.. ولا يحق لنا أن نصر على تصنيف ابداعها وتحديده بالأطر ووضعه تحت مصنف بعينه.

صفحات من كتاب
النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية

د . حسين مروة

الجاهلية بين مرحلتين

يقع التراث الفلسفى العربى موقع الخاص من العام الذى هو تاريخ الفلسفة البشرية والعلوم العقلية كما وصفها ابن خلدون بأنها «طبيعية للإنسان من حيث إنه ذو فكر، وهى غير مختصة بملة».

وفيما يخص الفلسفة العربية فقد ارتبطت بالإسلام لا من حيث هو دين فحسب وإنما من حيث تاريخيته عنوانا لنظام اجتماعى تاريخى حدد الجو الكامن لوحدة العروبة والإسلام. ولا تتطور اللغة خارج تاريخ الوعى الاجتماعى المعين وكانت اللغة تتحرك لتتفجر عن معجمية جديدة تضطلع بمهمة حمل الأفكار التى تنتجها بنية العلاقات الاجتماعية العربية الإسلامية فى العصر الوسيط بعد أن خرجت من حالتها البسيطة التى كانت عليها قبل الإسلام ثم شكلت إطاراً مع الإسلام لوحدة المتناقضات الجديدة على الصعيد الفكري. وكانت العلاقات الداخلية لهذا الفكر قد نشأت فى نطاق تصوراته

لمفاهيم الإسلام الكونية والاجتماعية وتحولت تلك المجموعة من العلاقات الداخلية للفكر العربي الإسلامي إلى أشكال إيديولوجية تمثلت أولا في فكر المعتزلة ثم في أشكالها العليا في مجالين متوازين الفلسفة والتصوف الإسلامي وكانت اللغة عنصرا حركيا من عناصرها الداخلية ولا تعني كلمة العربي إذن الانتماء بالدم والنسب الخالصين، بل تعني الخصائص التاريخية.

١- الإطار التاريخي للبحث

إذا كنا ندخل عصر الجاهلية(١) في موضوع بحثنا ، كنقطة ابتداء ، فإن المنطلق المباشر لذلك هو محاولة استجلاء الأصول الأولية التاريخية للأشكال التي عبر بها سكان شبه الجزيرة العربية عن تصوراتهم لظاهرات الكون والطبيعة وعن علاقاتهم الاجتماعية وأوضاع حياتهم، وهي هذه الأشكال التي تكونت منها المعالم الأولى لما قد يجوز إن نسميه......غغاثذي الفكر العربي أو الثقافة العربية في مرحلة ما قبل الإسلام في تاريخ العرب. أن نقطة الابتداء هذه ستساعدنا في رؤية المسار التاريخي لهذا الفكر منذ بداياته، لتكون هذه الرؤية أساسا لتكوين فكرة شمولية، فيما بعد ، عن وجوه التطورات التي سيمر بها هذا المسار عبر الكثير من التقطعات أو القفزات أو التحولات في تاريخ العرب بعد الإسلام.

غير أن هذا المنطلق المباشر لإدخال عصر الجاهلية في موضوع بحثنا، يستلزم بالضرورة منطلقا آخر غير مباشر. نقول: بالضرورة. لأن هذا المنطلق غير المباشر هو المرجع الأساس في محاولة الاستجلاء الفكرية أو الثقافية.

نعني به النظر في بنية المجتمع القبلي لشبه الجزيرة العربية. وفي الأسس المادية المكونة لهذه البنية والأشكال والظاهرات التي تجلت بها خلال العصر الجاهلي. ولكن الكلام على هذه البنية وأسسها المادية وأشكالها وظاهراتها، إنما يتحدد هنا بحدود التاريخ الذي ينطلق منه مسار بحثنا في هذا الفصل.

وهو تاريخ المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلي. ذلك أن تاريخ العرب قبل الإسلام

يتألف من مرحلتين رئيسيتين. ويكاد يكون متفقا عليه بين المؤرخين والباحثين أن حدود المرحلة الأخيرة التى هى الإطار التاريخى لبحثنا هنا لا تبعد فى زمن الجاهلية إلى ما قبل القرنين: الخامس والسادس للميلاد.

فإن مختلف المؤلفات التاريخية والدراسات الاستشراقية وغير الاستشراقية التى عنيت بتاريخ شبه الجزيرة فى الفترة المتصلة بظهور الإسلام. إنما تتكلم على هذه الفترة ضمن هذين القرنين. أن هذا التمهيد يستند إلى أساس واقعى وربما صح ذكر حقيقتين كدليل على هذا الأساس:

الأولي: إن الشعر الجاهلى الذى لا يزال يعد المصدر الأوثق لدراسة تلك الفترة، لم يعرف مؤرخو الأدب العربى منه ما هو أقدم من مئة وخمسين سنة قبل الإسلام(٢).
إن هذه الحقيقة ذات صفة تاريخية جديرة أن تعتمد فى تحديد المرحلة التى نحن بصددها. ذلك أن هذا الشعر بما يحمل من صور ومواقف وعلاقات وصفات للأشياء ومن نظرات إلى العالم لا ينطبق إلا على ما نعرفه عن الحياة العربية القبلية فى الفترة الأخيرة من العصر الجاهلي، ولا نجد فيه انعكاسات عما كشفته الوثائق الآثارية وكتابات المؤرخين الأغارقة والرومان الكلاسيكيين من أشكال الحياة الجاهلية القديمة أو ما كان منها قبل القرن الخامس الميلادي. وإذا كان من الصحيح القول إن الأشكال المتطورة التى يبرز بها الشعر الجاهلى المعروف لدينا حتى الآن، تنبئ عن تاريخ طويل مرت به هو أبعد من الزمن الذى يرجع إليه أقدم شعر جاهلى وصل إلينا، فإنه من الصحيح أيضا القول إن عدم وصول ما هو أقدم من ذلك إلينا ينبئ كذلك عن علاقة تاريخية لها حدودها الزمنية بين هذا الشعر الذى نعرفه والفترة التى يعنى بها الإسلاميون عناية خاصة من تاريخ العرب قبل الإسلام. لذا يمكن قياس هذه الفترة زمنيا بمقياس زمن هذا الشعر.

أما الحقيقة الثانية، فهى حاصل المقارنة بين الظاهرات الاقتصادية والاجتماعية فى شبه الجزيرة خلال القرنين الخامس والسادس وبين هذه الظاهرات فيما قبل ذلك.

إن هذه المقارنة، استنادا إلى الكشوفات التاريخية، تضع فارقا فى أنماط تلك الظاهرات بين المرحلتين. ويمكن تصور هذا الفارق على النحو الآتى:

- خلال القرنين الخامس والسادس، كان يسود مجتمعات شبه الجزيرة نظام الترابط القبلى الذى يقسم السكان إلى وحدات من القبائل ينتظم كل وحدة منها رابط النسب فى الغالب ورابط التحالف أحيانا، مع استقلال هذه الوحدات بعضها عن بعض، ومع فقدان المؤسسات السياسية الجامعة بينها وعدم اعتراف الواحدة منها بسلطة من خارج القبيلة. ومن جهة أخري، كان اعتماد تربية الآبل وسيلة رئيسة للعيش والإنتاج لدى غالبية القبائل، إضافة إلى كون بعضها يعتمد الزراعة حيثما تتوافر أسبابها الطبيعية، كما فى اليمن وحضر موت وسواحل عمان وبعض مدن الحجاز (الطائف، يثرب وما حولها) وكما فى اليمامة والواحات. لذلك كان طابع الترحل الملازم للحياة البدوية هو الغالب وطابع الاستقرار الملازم للحياة الزراعية هو الأقل. هذه اللوحة سنرى فيما بعد، أن عوامل جديدة ستحدث فيها تغييرات تؤدى إلى تفكيك نسبى فى نظامها ولكن هذه التغييرات لا تنفى الطابع الأساس للمرحلة التاريخية ككل.

- أما قبل القرنين الخامس والسادس، فإن المعطيات المتوافرة للباحثين والآثاريين والمؤرخين فى العصور الأخيرة(٣)، تقدم دلائل لا تدع مجالا للشك فى أن أقساما من شبه الجزيرة (الأقسام الجنوبية بالأخص) عرفت مستويات متقدمة نسبيا من تطور الزراعة والرى الاصطناعى والمنشآت المعمارية والمؤسسات السياسية (الدولة) وشكل تقسيم العمل (انقسام السكان إلى زراع ومربى ماشية وصناع حرفيين). وقد شهد القرن الخامس بقايا من هذه الظاهرات فى حالات التدهور(٤). ويبدو أن انفلز كان قد ظفر فى منتصف القرن التاسع عشر، ببعض تلك المعطيات حين قال فى رسالته إلى ماركس (المؤرخة فى ٢٤ مايو ١٨٥٣): «يبدو أن العرب ، حيثما وجدوا وجودا حضاريا فى الجنوب الغربي، كانوا شعبا متمدنا على نحو ما كان المصريون والأشوريون إلخ. تدل على ذلك منشآتهم المعمارية»(٥).

٢- انقطاع تاريخي:

إن هذا الفارق بين المرحلتين يكشف أن تاريخ العرب قبل الإسلام تعرض لحالة من الانقطاع التاريخي فى حركة تطوره ربما كان لها أمثالها فى مراحل سابقة أيضا. ومن المرجح أن مثل هذا الانقطاع صدر: إما عند منعطفات التعاقب بين الدول التى عرفها التاريخ فى القديم، ما اندثر منها وما بقى له آثار تدل عليه كدول: المعينيين (١٣٠٠ - ٦٣٠ق.م) والسبئيين (٨٠٠ - ١١٥ق.م)، والقتبانيين(٦)، والحميريين (١١٥ق.م- ٥٢٥م) وأما من أثر الصراع بين هذه الدول من جهة، وبينها وبين الدول الخارجية بأشكال متنوعة، من جهة أخرى،(٧). وإذا كان المؤرخ المستشرق السوفياتى بليابيف لا يجزم بمعرفة «الأسباب - المادية والروحية - التى عملت على تأخر الحضارة اليمنية وزوالها فى أثناء الفترة السابقة لظهورر الإسلام فى عهد الملوك الحميريين بين ٣٠٠ و٥٢٥ للميلاد»(٨)، فإنه يقدم هو لنا، إضافة إلى ما تقدمه سائر المصادر والمراجع(٩)، مفتاح هذه المعرفة التى يمكن أن تصل إلى حد الجزم بأن الأسباب الرئيسة للقطع النسبى فى مجرى عملية التطور، تبدأ بما أدت إليه أحداث الغزو الأجنبى وأحداث الصراع الداخلى من اختلال فى سيطرة الحميريين على الطرق االتجارية الكبرى واختلال فى رعايتهم سد مأرب(١٠) الذى كان العمود الفقرى لتنظيم الرى الاصطناعى طوال العام ولتطور الزراعة الكثيفة فى المنطقة الجنوبية من الجزيرة. فقد أدى هذا الاختلال إلى انهدام السد وخراب الأراضى الزراعية وقطع حركة التطور فى هذه المنطقة بهجرة أهلها إلى مناطق أخرى على أطراف الجزيرة إذ هاجر الأزد (الغساسنة) إلى نواحى الشام، وهاجر التنوخيون إلى البحرين، وهاجر المناذرة إإلى العراق ما بين الحيرة والأنبار(١١). وهذا القطع هو العلاقة الفارقة بين مرحلة الجاهلية الأخيرة ومراحلها السابقة التى كانت تحمل من مقومات التطور ما يصلح أن يكون عاملا لدفع هذه المقومات نحو تطور أوسع وأعمق يشمل أقساما أخرى من شبه الجزيرة العربية.

٣ - وحدة القطع والاستمرارية:

غير أن المقصود بالقطع هنا ليس مفهومه السكونى (الميتافيزيقي)، أى القطع المطلق لحركة التطور فى إحدى مراحله، ثم البدء فى المرحلة اللاحقة من نقطة الصفر، أى البدء المطلق أيضا، بل نقصد هنا مفهومه الدياليكتيكي، وهو المفهوم الذى يعتبر القطع جزءا من خط الاستمرارية نفسها، إن فهم العلاقة الدياليكتيكية على هذا النحو بين القطع والاستمرارية فى حركة تطور المجتمع البشري، يرجع إلى الأساس العلمى لمفهوم الحركة ذاتها فى الطبيعة والمجتمع والفكر جميعا، وهو الأساس القائم على وحدة التناقض الداخلى لقانون الحركة. هذا التناقض الذى بنى عليه زينون الايلى (٤٨٩ق.م-؟) انكاره المطلق لوجود الحركة، استنادا إلى ما أدركه ، بحق ، من الطابع المتناقض للتفكير فى مسألة الحركة(١٢)، دون أن يستطيع حل مشكلة هذا التناقض على الأساس الذى اعتمده الموقف الدياليكتيكي، فإن الحركة من وجهة نظر هذا الموقف، ليس الخيار بين التفكير فيها كشئ متقطع فقط، أو كشيء غير متقطع فقط، أى الخيار الأحادى الجانب بل هناك الخيار الثالث الذى ينظر إلى الحركة إنها عبارة عن وحدة التقطع وعدم التقطع معا، أما (السهم) الذى يتحدث عنه زينون، فإنه - بناء على هذا الخيار الأخير - يكون موجودا وغير موجود فى النقطة المعينة نفسها وفى اللحظة المعينة نفسها. وهكذا فى كل نقطة وكل لحظة على خط «السهم» الزينونى(١٣). والأمر نفسه يجرى فى مثال اخيلوس والسلحفاة(١٤): فلو أن الحركة هى التقطع فقط - كما كان يفكر زينون - لكان افتراض عدم إمكان اخيلوس اللحاق بالسلحفاة صحيحا. غير أن فهم الحركة بكونها وحدة النقيضين: التقطع وعدم التقطع (الاستمرارية)، يجعل لحاقه بالسلحفاة ممكنا.

إن هذا المفهوم الدياليكتيكى للحركة ينطبق على الحركة التاريخية لتطور المجتمع، ولتطور الفكر بالطريقة نفسها التى ينطبق بها على الحركة فى الطبيعة فالتاريخ : تاريخ المجتمع وتاريخ الفكر كلاهما، عبارة عن وحدة لتغيرات الكمية والتغييرات الكيفية أى وحدة التقطع والاستمرارية فى خط هذا التغيرات. إذن، فهذا هو معنى

القطع الذى قلنا إنه حدث فى تاريخ العرب قبل الإسلام بين المرحلة الجاهلية الأخيرة والمراحل التى سبقتها. أى أن ذلك لم يكن من نوع القطع المطلق، فإن خط استمرارية التطور فى المجتمع العربى لم ينقطع كليا، بل الذى حدث لا يزيد علي كونه جزءا داخلا فى وحدة سياق هذا التطور الدياليكتيكية. والواقع التاريخى يثبت ذلك. وهو – أى هذا الواقع التاريخى – يتجلى فى ظواهر عدة من ظواهر المجتمع العربى فى المرحلة الجاهلية الأخيرة، ملخصها الآن بإيجاز لكى نعود إليها – بعد – فى معرض تحليل بنية المجتمع القبلى فى تلك المرحلة:

١ – ظهور علائم الانحلال فى النظام البدائي، للانتقال من الاقتصاد الطبيعى إلى الاقتصاد البضاعي، حتى التبادل النقدي، ومن أبرز هذه العلائم: تقلص المشاعية البدائية، وظهور الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج.

٢– بداية تحول سلطة رئيس القبيلة عن أساسها القديم، وهو مراعاة التقاليد القبلية فقط، إلى أساس جديد هو مراعاة الوضع الاقتصادى للرئيس إلى جانب الوضع القبلى التقليدي.

٣– زوال الوضع الأمومى (الطوطمى)(١٥) فى العلاقات العائلية وسيادة العلاقات الأبوية (البطريركية)(١٦).

إن شيئا من هذه الظواهر لا يمكن – من وجهة نظر المادية التاريخية – أن يوجد فى مجتمع ما دون أن يكون مسبوقا بتطور تاريخ طويل الأمد قطع خلاله المراحل الضرورية للوصول إلى المرحلة التى تحتم وجوده كنتيجة لذلك التطور. أى أن وجود هذه الظواهر فى مجتمع المرحلة الأخيرة للجاهلية العربية دليل مادى تاريخى على أن هذه المرحلة لم تكن من نوع البدء المطلق المسبوق بالقطع المطلق عن المراحل التى سبقتها من تاريخ العرب قبل الإسلام، بل الواقع إنها نتاج استمرارية فى حركة التطور التاريخى جرت فى خط واحد، أو فى وحدة دياليكتيكية، مع أشكال من التقطع، لا شكل واحد فقط،و على أن هذا الواقع ليس مصادفة اتفق حصولها فى تاريخ العرب قبل الإسلام، كشذوذ عن القاعدة فى تاريخ تطور المجتمع البشرى بل

كان ظاهرة حتمية من ظاهرات القانون العام لتاريخ المجتمعات البشرية فإن هذا التاريخ لا يجرى فى استمرارية مطلقة ولا فى قطع مطلق بل فى وحدة من هذين معا.

٤ – دلالة اللغة والشعر الجاهليين:

إضافة إلى الظواهر الاقتصادية والاجتماعية السابقة، يجب النظر إلى الأهمية البالغة لوجود لغة عربية وشعر عربى فى المرحلة الأخيرة للجاهلية هما على مستوى متطور يكاد يتخطى مستوى النظام الاجتماعى القبلى فى تلك المرحلة، بالرغم من كونهما – أى اللغة والشعر – يحملان انعكاسات أمينة لمختلف ظاهرات هذا النظام وسنرى فيما بعد أن البنية اللغوية والصفات الفيلولوجية والبنية الأسلوبية للغة الشعر والنثر الجاهليين فى القرنين الخامس والسادس للميلاد، لا يمكن أن يتصور المرء – إلا من وجهة نظر لا تاريخية – إنها كلها ولدت من نقطة الصفر فى هذين القرنين. لقد ظهر الإسلام فى شبه الجزيرة فوجد اللغة المعبرة عن دعوته بمبادئها وتفسيراتها للعالم وتشريعاتها حاضرة وقادرة على أداء كل ذلك سواء بدلالاتها السابقة المباشرة أم بالدلالات الجديدة غير المباشرة التى خضعت بطواعية مدهشة لكل المضامين الجديدة فى هذه الدعوة بكل ما حملت من مبادئ وعقائد وتشريعات، أى أنه وجد أداته اللغوية والبيانية الناضجة لا للتعبير عن الظروف التاريخية الناضجة لظهوره فحسب بل للتعبير عن احتمالات الظروف التاريخية الآتية بعد ظهوره كذلك. إن اللغة القرآنية الرفيعة البيان حتى أعلى مستويات البيان العربي، هى إحدى أهم ظاهرات الاستمرارية التاريخية لحركة تطور المجتمع العربى قبل الإسلام، مع القطع الدياليكتيكى فى خط هذه الاستمرارية نفسها.

إن هذه اللغة الناضجة ليست ظاهرة لغوية مجردة، بل هى – بجوهرها ظاهرة اجتماعية. وليس المستوى المتطور الذى تجلت به فى لغة القرآن سوى شكل من أشكال الثقافة فى عصر الجاهلية. فهل يصح فى العلم أن تكون هذه اللغة وأن يكون هذا البيان الفنى الذى تؤديه شعرا أو نثرا، نتاج قرن وصف قرن من زمن ما قبل

الإسلام؟. إن المنطق العلمي يرفض – بإطلاق – مثل هذا الافتراض (اللاتاريخي). هناك مفكر غربي يعجب كيف أن اللغة العربية «سريعا ما أصبحت لغة علمية جامعة لمختلف الشعوب التي كانت تنتمي إلى الحضارة الإسلامية». وكيف أنها «شكلت ببنيتها الخاصة بها بعض المظاهر الأكثر دلالة في الفكر الإسلامي. حتى المفاهيم اليونانية، إذ مرت عبر هذه البنية تحملت تغييرات عميقة»(١٧). إن النظرة المادية التاريخية إلى هذه الظاهرة المهمة تفترض أن وراءها تاريخا طويلا استغرق قرونا عدة سبق فترة ما قبل الإسلام. وإذا كان القطع الذي حدث في خط استمرارية هذا التاريخ الطويل، أكثر من مرة قد أضاع على الأجيال اللاحقة معرفة حلقات لاتزال غامضة من تاريخ تطور اللغة العربية وتطور الشعر الجاهلي قبل القرن الخامس للميلاد، فإن ذلك لا يغير شيئاً من الحقيقة الموضوعية التي أشرنا إليها.

فإن عدم معرفة الشيء لا يدل على عدم وجوده. وسنتكلم فيما بعد على الجانب التاريخي لشعر الجاهلية وغيره من الظاهرات الثقافية.

هوامش:

(١) تسمية عصر ما قبل الإسلام بالعصر الجاهلي، هي تسمية إسلامية استندت إلى الآية القرآنية: «إذ جعل الذين كفروا في قلوبهم الحمية، حمية الجاهلية» (سورة الفتح ٤٨، الآية ٢٦). وكلمة الجاهلية – كما تدل الآية – تشير إلى مضمون أخلاقي سلوكي، فليس المقصود بها إذن معنى الجهل المضاد للمعرفة. يدل على ذلك أيضا ما ورد عن النبي من أن أبا ذر عير أمامه رجلا بأمه، فقال – أي النبي – لأبي ذر: أنك امرؤ فيك جاهلية» وقد قسم الإسلاميون الجاهلية إلي: جاهلية أولى قالوا إنها التي ولد فيها إبراهيم، وجاهلية ثانية قالوا إنها القريبة من الإسلام وولد فيها النبي محمد (راجع جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت ١٩٦٨،ص٤٠).

(٢) أحمد أمين : فجر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط٨ سنة ١٩٦١،ص ٥٨.

(٣) توافرت هذه المعطيات بفضل بعوث الحفريات الاستكشافية ومؤلفات الرحالين الأوروبيين فى القرنين التاسع عشر والعشرين وما بين الحربين العالميتين فى هذا القرن بخاصة، إضافة إلى مؤلفات المؤرخين اليونان والرومان الكلاسيكيين والمؤرخين الإسلاميين فى القرون الوسطي. إن هذه جميعا تضع أمامنا لائحة من المكتشفات والأخبار تدل على حضارة اليمن القديمة، كالنقوش الكتابية على الحجر والمعادن والآثار المعمارية والسدود (راجع السيد عبد العزيز سالم: تاريخ العرب فى العصر الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٠، ص ١٤ - ٥٦).

(٤) نشير بذلك إلى الدولة الحميرية الثانية التى تأسست فى نهاية القرن الثالث وأخذت تتعرض للتصدع منذ غزو الأحباش لليمن سنة ٣٤٠م، ثم سقطت نهائيا سنة ٥٢٥م (المرجع السابق ص١٤٦- ١٥٢).

(٥) ماركس - انفلز: المؤلفات ، الطبعة الروسية ١٩٦٢، المجلد ٢٨، ص٢١٠.

(٦) الدولة القتبانية عاصرت كلا من الدولتين: المعينية، والسبئية، وسقطت حوالى عام ٢٥ق.م كانت عاصمتها فى الموقع المعروف الآن باسم كحلان فى وادى بيجان قريبا من باب المندب (راجع السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١٤٠، الهامش١).

(٧) صارع السبئيون الدولة المعينية أيام ضعفها حتى قضوا عليها، ثم خاضت الدولة السبئية صراعا داخليا مع رؤساء القبائل والامارات الطامعين بالسلطة وواجهت ثورات محلية عدة إلى جانب أنواع من الصراع الخارجي: بدءا من سعى البطالسة فى مصر لاحتكار التجارة الشرقية حتى التدخل الأجنبى فى شئونها حين انهكتها الاضطرابات الداخلية واضعفت وضعها الاقتصادى إلى أن فقدت السيطرة علي البحر الأحمر وسواحل افريقية وانتقلت التجارة البحرية إلى أيدى اليونان والرومان، وكذلك شأن الدولة الحميرية. فقد واجهت حملة غزو رومانية عام ٢٤ق.م واحتلالا حبشيا عام ٣٤٠م كما واجهت تحول التجارة من مأرب إلى الطريق البحرية عبر البحر الأحمر واستئثار الرومان بالتجارة البحرية كل ذلك أدى إلى إهمال ترميم

سد مأرب حتى تهدم وحصلت الهجرات وتخريت الزراعة (المرجع نفسه: ص١٣٦،١٤١،١٤٢،١٤٧،١٥١،١٥٢).

(٨) ي.أ. بليابييف: العرب والإسلام والخلافة العربية، ص٩١.

(٩)راجع جواد علي: تاريخ العرب قبل الإسلام، بغداد ١٩٥٠ - ١٩٥٩،جـ٣،ص١٥٩.

(١٠) يرجع بناء هذا السد إلى عهد ملك سبأ «سمة على ينف» الذى انشأه على فم وادى ذنه فى مأرب عام ٦٥٠ق.م(السيد عبد العزيز سالم:ص١٣٩).

(١١) المرجع السابق: ص١٤.

(١٢) كان زينون يرى أن الحركة غير معقولة، مع اعترافه بأن المعرفة الحسية تقضى بوجود الحركة ، ولكنه لا يعترف بصحة المعرفة الحسية. أما الفكر (المعرفة العقلية) فيقع فى التناقض حين يفكر فى الحركة. بمعنى أنه لا يمكن التفكير فيها إلا بصفته التناقضية بين السكون والتحرك (فى نقطة معينة فى لحظة معينة توجد ولا توجد) وهذا يعنى التناقض فى التفكير نفسه حين يفكر فيها بهذه الصفة، أو يعنى التناقض المنطقى الشكلى فى التفكير بالحركة. ولهذا هى - الحركة - غير معقولة، إذن هى غير موجودة، أوضح زينون منطق تفكيره هذا خلال براهينه الثلاثة الشهيرة باسم (أبوريات): مثال السهم، واخيلس والسلحفاة، ومثال تجزؤ مسافة ما أثناء قطعها إلى أنصاف غير متناهية (راجع هذه الأمثلة - البراهين فى قصة الفلسفة اليونانية : أحمد أمين وزكى نجيب محمود، ط٢ القاهرة ١٩٣٥، ص٤٦- ٤٧).

(١٣) لإثبات بطلان الحركة تصور زينون سهما ينطلق فى الفضاء، وقال إن هذا السهم لابد أن يكون فى أية لحظة زمنية، خلال انطلاقه، ثابتا فى نقطة معينة، لأنه لا يمكن أن يكون، فى لحظة واحدة، موجودا فى مكانين اثنين، وإذا كان السهم فى كل جزء زمنى ساكنا فى نقطة بعينها، لزم أن يكون فى مجموع الأجزاء الزمنية ساكنا أيضا، لأن استمرار السكون لا ينتج غير السكون، فلا حركة إذن.

(١٤) وبطريقة أخرى حاول زينون نفى وجود الحركة فتصور رجلا(سماه اخليوس) يسابق سلحفاة ، وافترض أن السلحفاة تقدمت الرجل عشرة أمتار منذ البدء، بناء



على أن سرعة الرجل تعادل عشرة أمثال سرعة السلحفاة: حين بدأ الرجل السير وقطع عشرة الأمتار الفاصلة بينه وبينها وجدها تقدمت مترا واحدا، أى عشر المسافة التى قطعها هو. فلما قطع هذا المتر كانت هى قطعت عشر المتر، فإذا قطع هذا العشر تكون تقدمت جزءاً من مئة من المتر.. ويظلان هكذا إلى غير نهاية دون أن يلحق اهليوس السلحفاة.

(١٥) totemisme

(١٦) paternalisme. إن بعض عادات الزواج وأشكاله فى الجاهلة الأخيرة يمكن أن تكون دليلا على أن بلاد العرب عرفت فى القديم نظام الأمومة.

(١٧) البروفسور N.Bammate: مكانة العلم والتكنيك فى الحضارة الإسلامية (من كتاب «فلسفة الشرق والغرب وثقافتهما»، جامعة هاواى - هونولو ١٩٦٢، ص١٧٢ - ١٨٧(بالانكليزية).

كتاب العدد

آفاق التمرد:
«قراءة نقدية فى التاريخ الأوربى والعربى»

محمود عبد الوهاب

فى زمان تروج فيه أجهزة البث المرئية والمسموعة والمقروءة عالميا وإقليميا ومحليا لمفاهيم ورؤى تزعم أن ثورة الاتصالات قد جعلت من الكرة الأرضية قرية صغيرة.. وهى قرية لا مكان فيها للوطن القطري، أما الوطن القومى فقد تماهت بلدانه العربية.. فى شرق أوسط كبير.

فى زمان تشيع فيه مقولات تزعم أنه قد ولى زمان المنظومات القصائدية الكبرى وهل زمان الانتماءات الصغيرة: عائلية وطائفية ومذهبية وعشائرية وعرقية.. إلخ

زمان يروج فيه للخنوع والاستسلام بدعوى الواقعية والحس العملي، وتعتبر فيه الحرية رومانسية، والعدل خيالا، والنضال مغامرة وإرهابا.

فى هذا الزمان يصدر كتاب : آفاق التمرد .. قراءة نقدية فى التاريخ الأوربى والعربى الإسلامى للأستاذ فاروق القاضى فيأتى فى موعده تماما.

. التمرد فى ثقافتنا الشعبية والرسمية كلمة سيئة السمعة، فهى مرتبطة دائما بالخروج على طاعة الأب أو العائلة، أو الاستهانة بضوابط السلوك الاجتماعى وأحكام القانون وأسس الشرعية الدينية، وقيم الأخلاق التى

استقرت عليها التقاليد والأعراف. ومن هذا المنظور يبدو التمرد أحد تجليات نقص التربية أو صورة من صور الشطط والتهور، أو ملمحا من ملامح الجنوح السلوكي والتربوي والأخلاقي، وهو ما يستنفر دائما كل من يملكون السلطة - أى سلطة - للاحتشاد لردعه وتقويمه ورده إلى الإطارات الاجتماعية المعتمدة.

أما المتمرد في هذا الكتاب فهو صفة إيجابية إلى أقصى حد، ذلك لأنه الوجه الآخر للحرية، ولأشواق الخلاص من القهر السياسى والظلم الاجتماعى والاستبداد الفكري.

التمرد فى هذا الكتاب هو جوهر الحلم الإنسانى بحياة يسودها العدل والمساواة والكرامة، وهو على امتداد التاريخ الإنسانى أبرز السمات البشرية وأكثرها تعبيرا عن إنسانية الإنسان، وهو التعبير النابع من الفطرة السوية عن حاجة فى صميم الكيان البشري.. حاجته للإفلات من الأطر الفكرية والعقائدية الجامدة، والأنعتاق من أسر التقاليد والقيم المتحجرة، والتخلص من جثث الأفكار الرازخة على العقل، والرغبة العارمة فى الانطلاق إلى آفاق فكرية وعقائدية وأخلاقية أرحب وأعمق وأكثر شمولا، وأكثر تعبيرا عن قيم العصر وعلومه وفلسفاته وأحلامه وشطحات خياله، وأكثر قدرة على التجسيد رؤاه لمستقبل يصنعه الإنسان بفكره وبصيرته ودأبه ومثابرته وكفاحه.

باختصار التمرد فى هذا الكتاب هو ما صنع تاريخ البشرية، وهو السعى الدائم لتغيير الحاضر والتطلع إلى المستقبل.

فى مقدمة الكتاب إيماءات سريعة لمظاهر التمرد الإنسانى منذ بدء الخليقة وفجر الحياة الإنسانية.

فقد تمرد الإنسان البدائى على خطر الموت فسكن أعماق الكهوف وأعالى الأشجار، وصنع من الأحجار أسلحة بدائية، واخترع لنفسه أبطالا يواجهون الأخطار وينتصرون عليها، ثم عبد هؤلاء الأبطال وصنع منهم آلهة قادرين على أن يدفعوا عنه الشر.

وقد تمرد المصرى القديم على الموت بعقيدة الخلود وتمرد على الخلود الذى كان

قاصرا على الملوك والكهنة فعممه على كل أفراد الشعب، وتمرد على الملك الإله عندما اختار ملكا من الشعب.

كانت محاور تمرد المصرى القديم ذات طابع دينى واجتماعى وسياسي.

فى القسم الأول من الكتاب عرض لتجليات التمرد فى الغرب الأوربي.

فى تاريخ أوروبا قبل المسيحية إرهاصات للتمرد على القدر باعتباره قوة عمياء ترغم الإنسان على الخضوع لها صاغرا، لكن التاريخ الحقيقى للتمرد الغربى فى رأى المؤلف كان مصاحبا للمسيحية

وقد بدأ التمرد الأوربى لاهوتيا أى داخل نفس الأطر التوراثية والإنجلية، ففى عصر النهضة بدأ التمرد على اللاتينية لغة الكنيسة حين بدأت الكتابة باللغات القومية، وبذلك انتهى احتكار الكنيسة للمعرفة الدينية وبدأت حركة الإصلاح الديني.

كان التمرد على جمود الفكر الدينى فى الكنيسة تمردا فى نفس الوقت على قوانين اجتماعية بالية تزعم أنه بالوراثة يجرى النبل فى دماء النبلاء، وتجرى الخسة فى دماء الفقراء.

تمرد الوعى الأوربى على كل ما هو سائد من جهل أو خرافة فرضتها نواميس بشرية تتخفي فيها المصالح الاقتصادية خلف أقنعة دينية.

كان البناء الاجتماعى الكنسى صارما فى تدعيم الإقطاع ووضعه فى أعلى مستويات الهرم الاجتماعى بينما كان يهوى بمستوى عبيد الأرض إلى القاع.

وكان العبيد يقبلون هذا الضيم لأنه القسمة والنصيب ولأنهم سوف يلحقون يوما ما بالمسيح فى الفردوس الأبدي.

كانت الكنيسة تهيمن بفكرها السلفى على السلطتين الدينية والدنيوية. وكانت تقف بالمرصاد لأى محاولة للتمرد على تلك الهيمنة، ولم يكن مسموحا بأى شكل إعلان خطأ الكنيسة فى أى أمر، حتى جاء كوبرنيكس وعارض الكنيسة بقوة الحقيقة العلمية، كانت الكنيسة تزعم أن الأرض هى مركز الكون فأثبت أن الأرض تدور حول الشمس، وبذلك أصاب احتكارها للصواب فى مقتل.

وظهر مارس لوثر ليقود حركة تمرد كنسى على أسس قومية، فقد دعا إلى ترجمة

الكتاب المقدس إلى الألمانية، وإلى إلغاء صكوك الغفران وإلغاء الوساطة الكهنوتية بين الله والإنسان.

ثم تحرك الوعى الأوربى خطوة أبعد حين تمرد على المسيحية ذاتها، حين بدأت الدعوة لتحرر السلطة الزمنية من السلطة الدينية، وحين بزغت فكرة الانتماء الوطنى بديلا عن الانتماء الديني.

قامت النهضة الأوربية على المذهب التجريبى والفكر المادي، وعلى دعوة فرانسيس بيكون إلى الإيمان بقوة الطبيعة الخلاقة، وأن الانتصار الممكن على الطبيعة كامن فى طاعتها.

اكتشف الغرب الأوربى أن الطبيعة خالدة، وأنها تملأ المكان فلا خلاء، وأنه لابد من فصل الدين عن العلم لأنهما مختلفان موضوعا ومنهجا وغاية.

كان تمرد الوعى الأوربى على كل القيود التى كبلت طاقاته الكامنة هو بداية انطلاقه بل واندفاعه إلى آفاق جديدة ذات طابع واقعي وخيالى، مادى ،مثالى ، فلسفى وفني، ومن هذا الخليط ولد التمرد الرومانسى الذى انتهى إلى أن المادة روح وأن الروح مادة.

أزاح الرومانسيون اللاهوت عن عرشه وأجلسوا مكانه الفرد الإنساني، وعندما ارتفع الفرد إلى هذه المنزلة الرفيعة أصبح مسئولا عن نفسه وعن وجوده وعن ضرورة أن يسعى بجد وأخلاص ومثابرة لنفس العبث عن الحياة بمواجهة الظلم ومقاومة الشر.

كان من ثمار النهضة الأوربية اكتشاف فكرة أنه لا توجد حقيقة مطلقة، وأن كل شيء فى هذه الحياة نسبي، وأنه من الممكن بناء العقل بمغامرات لا معقولة، ومن الممكن الوصول للنظام من خلال الفوضي، وقد وجد الفكر الأوربى فيما عرف بالسريالية تمردا مطلقا وعصيانا كليا لكل المسلمات، واحتفاء بالسحر والخرافة وبكل أساليب البحث عن الحقائق خارج الإطارات العقلية المعتادة والمألوفة، وقد وجدوا عند فرويد طوق نجاة فقد كشف لهم دنيا جديدة فى عالم الباطن ورؤى الأحلام.

كانت السريالية تحطم القديم بالشعر، وتعيد النظر فى كل القيم، وقد حلم

السرياليون بثورة هى الانتقام الباهر للخيال الإنساني. لكن ثورة السرياليين كانت بلا عقل.. وكانت نوعا من الحكمة المستحيلة، فهى ثورة يلتقي فيها الواقع والخيال والحياة والموت والماضى والمستقبل فى مزج أشبه بالكشوف الصوفية ولكن بلا أى مفاهيم دينية.

لكن السريالية كانت مع ذلك هى قنطرة عبور الوعى الأوربى من الفرد الحر الإيجابى المسئول إلى الشعب المعبر عن الإرادة العامة.. إرادة هى مصدر السلطة التشريعية لتحقيق الصالح العام، وإلى فكرة أن السلطة تستمد شرعيتها من الرضا العام لا من التحكم، أن الوصول إلى هذه المعانى هو ما جعل للعقل دورا أساسيا فى إنجاز الثورة الفرنسية فى لحظة التقاء العقل بالتاريخ.

كانت الثورة الفرنسية هى التمرد المنتصر على الملك الإله رأس التحالف الكنسى الإقطاعي.

لكن البورجوازية ركبت موجة الثورة حتى وصلت إلى السلطة وعندئذ انهت التحالف الزائف الذى أقامته مع العامة، والذى فرضته مصلحة مشتركة مؤقتة وبعدها ذهب كل منهما فى طريق مختلف.

وقد اكتشف الوعى الأوربى بعدها أن الحرية شعار يختلف معناه من طبقة إلى أخري، فتراه طبقة فى حرية التجارة، وتراه طبقة أخرى فى حرية لقمة العيش.

وعرفت الجماهير أن الحرية هى حرية الإجراء والمعدمين، وأنه لا معنى للحرية بلا عدل اجتماعى ، وأن العدل يظل حلما ورؤى خيال إذا ظل فى إطار الفكر الاشتراكى الطوباوى أو إذا ظل فكرا مجردا بلا آلية للتطبيق.

وجاء كارل ماركس الذى تمرد على الانحطاط بالعمل إلى مستوى السلعة، والانحطاط بالعامل إلى مستوى الشىء، والذى قام بنقل اليسار من نقد الفكر والدين والأيديولوچيا إلى نقد المجتمع والاقتصاد السياسى والتاريخ.

كشف ماركس الجوهر الطبقى للسلطة، وأنها التعبير الدائم عن مصالح القوى الاجتماعية المسيطرة وأن ما يسمونه الديمقراطية الليبرالية هو فى حقيقة الأمر ديكتاتورية البورجوازية المتحكمة فى وسائل الإعلام والتربية والتعليم والعمل.

عند ماركس العالم مادى ولا شئ فيه غير قوانين الحركة الجدلية للمادة وأنه لا مجال هناك لجميع الغيبيات الدينية أو المثالية. وأن الطبيعة تتطور وتبلغ أعلى أشكالها فى المادة الحية والمفكرة بأسباب فى قوانين المادة وليس بفعل أى قوة تتجاوز الطبيعة .

عند ماركس: أنتج الإنسان العمل، وأنتج العمل الإنسان، وعنده إن القوة المحركة فى التاريخ هى تطور أساليب الإنتاج والتبادل وانقسام المجتمع إلى طبقات.

وكانت ذروة تمرد الوعى الأوربى فى الدعوة إلى ديمقراطية تهيئ الظروف لصراع طبقى يتصاعد سلميا عبر التنظيمات النقابية وحق الإضراب وممارسة الاقتراع العام حتى يرقى يوما - ربما فى مستقبل مجهول - إلى مستوى تنظيم المجتمع للإنتاج على أساس اتحاد حر يتساوى فيه المنتجون وعندئذ تنحسر وتنكمش وتذوى سلطات القمع التى تملكها الدولة، وتحل محلها سلطة نابعة من جماهير الشعب، سلطة تدير لكنها لا تتحكم.

فى القسم الثانى العربى الإسلامى يبدأ المؤلف رصده لرحلة التمرد العربى من الفترة التاريخية التى سَبقت ظهور الإسلام والتى لا يسميها المؤلف عن عمد بالجاهلية، لأن إطلاق هذا الاسم عليها ينطوى على حكم قيمة تتعارض مع منهجه العلمى فى تناول الموضوع.

يحرص كتاب السيرة النبوية على تصوير مكة باعتبارها بقعة صحراوية قليلة السكان بلا فكر ولا أديان ولا علاقات من أى نوع بالدول المجاورة. لكن الدراسات الموضوعية تثبت أن مكة قبل الإسلام كانت مركزا من أهم مراكز التجارة بين الهند والصين وبلدان البحر الأبيض المتوسط وشرق إفريقيا.

وبذلك يكون الإدعاء بتقوقع مكة وعزلتها عما حولها إدعاء فاسدا، والزعم بأن العرب لم يبذلوا جهدا فى تنظيم بيئتهم الطبيعية زعم ينفيه الواقع.

عرف المكيون قبل الإسلام اليهودية والمسيحية والمجوسية والدهرية، وتسربت إليهم بعض علوم اليونان وآدابهم من خلال الأسرى الرومان.

كان فى مكة طبقة غنية من التجار وأغلبية فقيرة تقدم بالأعمال الشاقة فى زمن

الحرب وزمن السلام، وتتطلع إلى العدل والمساواة، وظهر النبى (ص٩) الذى كان داعية ومناضلا ومقاتلا وزعيما شعبيا وقائدا سياسيا. وقد تمرد النبى على حياة البؤس التى يعيشها الموالى والصعاليك العبيد ولذا فقد جمعهم حوله وراح يعلمهم ويضئ عقولهم بفكر جديد ويضئ نفوسهم بأخلاق جديدة يتساوى فيها كل الناس أمام الخالق ولا يتمايزون إلا بأعمالهم الصالحة وتقواهم.

هاجر النبى إلى المدينة وأقام هناك أول مجتمع إسلامى يرفع من شأن الإنسان لأنه الكائن الذى سجدت له الملائكة، ولأن كل ما فى السماوات والأرض مسخر له، وإذا كان للإنسان هذه المنزلة الرفيعة فلابد أن يكون له عقل يفكر وإرادة حرة.

ويموت النبى ويخلفه أبو بكر وعمر بن الخطاب، ثم تبدأ الثورة المضادة فى عهد عثمان بن عفان، فقد أعطى بسخاء يبلغ حد التبذير لأقاربه من بنى أمية أموالا كثيرة من بيت مال المسلمين، وعندما حاصره الثوار وطالبوه بالتنازل عن إمارة المؤمنين قال كلمته الشهيرة «والله لا أخلع قميصا ألبسنيه الله» وكانت تلك الجملة هى الخطوة الأولى فى طريق طويل تخلى فيه الحكام عن الشورى والبيعة وتحولوا إلى فكرة أن الحاكم يجلس على العرش بإمر من الله.

ويتحول الإسلام بكل مبادئه السامية بدءا من عهد معاوية إلى ملك عضوض، ملك لا يقيم وزنا للمحكومين وحين يقرر معاوية توريث العرش لابنه ينتزع من الناس البيعة له خوفا من بطشه.

ويتوالى على حكم المسلمين حكام مختلفون فى العرق أو المذهب لكنهم متفقون جميعا على إهدار العقل لحساب النقل، وتكريس عقيدة الرضوخ للقضاء والقدر والإصرار على نفس السببية: أن النار عندهم لا تحرق والسكين لا تقطع إلا بإذن الله وهو ما يعنى أن الظلم ليس وليد الإقطاع وأن الجور ليس ثمرة الحكم المطلق.

وتعرف الحكومات الإسلامية عبر العصور ألوانا من التمرد ضد ظلم الحكام واستبدادهم يقودها الشيعة والخوارج والقرامطة والزنج والمعتزلة وبعض الصوفية.

وأخيرا يكتب المؤلف فى الفصل الأخير من كتابه أنه آن الأوان أن نقرأ الفقه السلفى باعتباره فقها نابعا من صراع على السلطة وضعه أشخاص عاشوا فى تاريخ معين،

وسط ظروف اجتماعية معينة، خدمة لنظام معين.

إن اسباغ الديمومة والأبدية والصلاحية لكل زمان ومكان على هذا الفقه فيه افتئات على الحكم بقدر ما فيه ظلم للشريعة، وإهدار لرؤية الأجيال المعاصرة، ومصادرة للمتغير الزمنى.

شاء الفكر الدينى بعد الإسلام قديما وحديثا أن يحول الإسلام إلى حقيقة مثالية ذهنية مفارقة للواقع وللتاريخ.

وفى هذا الكتاب يعيد إلينا المؤلف حقائق الواقع الاقتصادى الاجتماعى السياسى الثقافى منذ فترة ما قبل ظهور الإسلام وحتى يوم الناس هذا.. يعيدها إلينا عبر رؤية علمية وعقلانية كاشفة.. رؤية تنزع القداسة عن بعض الصحابة والتابعين والائمة وتتمرد على صواب موروث لم يكن مقطوعا بصوابه فى أى وقت، وتنكر على المؤسسة السلفية احتكار الحقيقة المطلقة والصواب المطلق ، رؤية تزع عن الإسلام ركاما من الأكاذيب والضلالات ليضئ وجهه مرة أخرى بالعدل والمساواة واحترام العقل الإنسانى والإرادة الإنسانية.

إسلام لا إله إلا الله فيه تعنى لا عبودية لطاغية أو مستبد، ولا عبودية لشهوة أو ثروة، ولا عبودية لحاكم أو داعية أو زعيم.

إسلام الآية القرآنية الكريمة.

«ونريد أن نمن على الذين استضعفوا فى الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين ونمكن لهم فى الأرض، ونرى فرعون وهامان وجنودهما منهم ما كانوا يحذرون».

إسلام الحديث الشريف

«كلكم لآدم وآدم من تراب ولا فضل لعربى على أعجمى إلا بالتقوى»

إسلام مقولة أبى بكر عندما تولى الخلافة «أطيعونى ما أطعت الله فيكم ، فإن عصيته فلا طاعة لى عليكم».

إسلام مقولة عمر بن الخطاب «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً».

آفاق التمرد كتاب يتصدى لمقولات يتم ترويجها عمدا على امتداد الساحة الثقافية لخدمة الغرب الرأسمالى والاستعماري.. مقولات مثل صراع الحضارات ونهاية



التـاريخ والواقـعية العـاقلة والتـعـارض بين الدعـوة للديمقـراطيـة والدعـوة للعـدل الاجتماعي، والإدعاء بأن سقوط الاتحاد السوفيتى يعنى سقوط النظرية الاشتراكية.. إلخ.

والكتاب لا يتصدى لهذه المقولات بلغة خطابية مباشرة مفعمة بحماس دعائي. إنه يتـصـدى لهـا بحـقـائق التـاريخ وبالمنطق والدليل والبـرهان وبفكر يتـسم بالعـمق والشمول، وبنظرة نقدية كاشفة .. نظرة تجمع باتساق بين حيوية السرد وإصانته فى آن.

مقال

بين القومية المصرية والوطنية المصرية

بيومى قنديل

مع الانحسار التدريجى للغة القبطي، الثقافة السايدة فى مصر كانت بتدخل فى نفس الوقت غسق ما خرجت ش منه لحد دا الوقت: فوضى عقلى و تشوش روحي. فوضى و تشوش انعكسو علاً مستويات متعددة، المجال ما يسمح ش لا لحصرها و لا للوقوف عندها. بس اللى حصل بقا م الصعب نتواصل بلغة العصر من غير ما يكون فى ذهننا المدلولات و المصطلحات الأجنبية. مفهوم زى "الأمة" ما حدش يقدر يحدد معناه إلا فى ضى كلمة nation، و كلمة "قومية"nationalism و مافى ش فيه دليل علا كدا أقوا من استخدام مذيعيننا لعبارة "منتخبنا الوطني" بشكل مترادف وى "منتخبنا القومي". و بطبيعة الحال التشوش الروحى ساهم فى الفوضى العقلي. ففى ضل "العواطف" المشعلعلة لـ "القومية العربية" قعدنا من مطلع خمسينات القرن الماضى لحددا الوقت، نهرب باستمرار من وصف أى اسم مصرى زى "المنتخب"، بالقومي، و رضينا بـ "الوطني" صفة بديلة، و ساعات - و لو انها موش كتيرة - "القطري".

● هنا أسلوب خاص للكاتب (الأداء بالعامية المصرية)، نطرحه للحوار.

و دا الوقت هل فيه فرق بين مصطلح القومية المصرية و الوطنية المصرية؟
الجواب: أكيد فيه فرق، و إلا ما كان ش فيه حد طالب بالعدول عن استعمال المصطلح الأولانى لصالح التاني. و الحجة اللى بيسوقها كل من طالب بالعدول دا لتبرير دعوته هنا هى باختصار: المصطلح الأولانى بيستدعى للغرب ذكريات مكروهة من نوع النازية و الفاشية.

و ردى هنا أقدر ألخصه فى تلات نقط:

(١) وى تسليمى بضرورة استعمال المنطق المفهوم فى العصر اللى بنعيشه فى الوقت الحاضر و بالتالى لغته، ودا فرق جوهرى بينى و بين الأصوليين الدينيين، إلا إن المسألة لا يمكن توصل منى لحد حصر البحث عند صياغتى لمستقبلى عن اللى يرضى الغرب.

(٢) الغرب، موش واحد. و محاولة صبغ الغرب بصبغة التجانس، محاولة غير واقعية و غير صحيحة و بتتجاهل الفروق الواسعة و اللى بتواصل الاتساع داخل الغرب. و المفهوم ذاته بدا من وقت طويل يتجاوز المفهوم الجغرافي، و بقا يشمل روسيا و اليابان و الصين و الهند إلخ، باعتبار إن "الحضارة واحدة و الثقافات متعددة".

(٣) احتمال رفض "الغرب" و القوسين هنا بهدف التحفظ لمفهوم "القومية المصرية"Egyptian Nationalism احتمال مستبعد. فـ"الغرب" يعرف القومية المضطهدة(بجر الهاء) اللى كانت بتسعى لاضطهاد القوميات التانية زى "النازية" و القومية المضطهدة(بفتح الهاء) زى القومية الهندية علا سبيل المثال.

و فى تصورى الخصوصى القومية المصرية بينها و بين الوطنية المصرية مساحات إتفاق واسعة و أوسع بكتير من مساحة الخلاف. فدى و ديكهات بياخدو الانتماء للأرض أساس، زى معظم القوميات المعاصرة من أمريكية و فرنسية و روسية إلخ يعنى موش العرق ethnos، زى النازية. أمال الخلاف فين؟

الخلاف كامن فى إن المفهوم الأولانى ما بيبص ش لمصر بشكل أفقى و بس، لاكن و كمان بشكل رأسي، بمعنى إن مصر ماهى ش اللى "طولها عشر و

عرضها عشر" زى السيد الغازى "عمرو إبن العاص" ما وصفها فى رسالته المشهورة لسيده فى "يثرب" عاصمة الخلافة، لاكن و كمان كل "مصر" تحت مصر الحالية، لحد ما نوصل لـ "قبل-التاريخ" يعنى "مصر" التاريخية جنب "مصر" الجيو-سياسية"، و واضح إن السيد عمرو" كان بيتكلم فى رسالته المشهورة دى موش عن "وطن" بالمعنى المستفاد من Motherland، لاكن عن "حمى" وقع غنيمة تحت إيده، و الأدق تحت سيفه.

إحنا نحبك

Tenmenri] Mapiia
Tenmenri] Maria
Maria]agia
Maria]macnou]
Ouon niben manri]
Vnou] petafpeh
Ero nem pihamse
Afareh de epemwit
Sa tevoh evanijwit
Aretac;o ereouwnh
E]nou] nnetsonh

إحنا نحبك يا مريم، يا قديسة يا مريم
مريم يا اللي يسوع ابنك
كل الناس تحبك،
ربنا هو الستار، صانك إنتي و النجار
خلا طريقك مأمون، فوصلتي للزيتون
و ظهرتي بعد سنين، و عزيتي المحرومين.
شعر و تترجيم د.كمال فريد. (من فيلم "ملك السّلام")

●●●

]menre

}menre
}menre
}menre tnou
niben. }menre nchou
}menre sa enehnte
nieneh throu.
Nto pe pamwit
nem pa pemncoucou.
Nto pe pary nem pa oywini.
Nto pe pasas nem paco[en
}amenpit]stnoutvi ne?

باريدك

باريدك
باريدك
باريدك دالوقت
باريدك كل وقت
باريدك لأبد الآبدين
إنتي طريقي و دليلي
إنتي شمسي و نوري
إنتي جرحي و دواي:
يا هل ترا أقدر ألمس شفايفك!
شعر و تترجيم: الحر الفقير

نقد

«أوتار الماء».. كيمياء الحنين والألم

عذاب الركابى

١ - «إن الفن يترعرع أحيانا فى الألم» - دنى هويسمان - علم الجمال قلت مرارا «إن القصيدة حالة عشق ..!! ووجدت من ينفى عنى تهمة انحيازى للشعر وهو يرفع صوته الدافئ معى ويبرهن أن القصة حالة عشق أيضا، بل الإبداع كله يخرج من متخيله الضرورى الذى وضعه فيه أندريه مالرو فى كتابه (الإنسان العابر والأدب) إلى أنه حالة إنسانية شفافة، بل أرقى حالات العشق.

ومحمد المخزنجى فى (أوتار الماء) يرسم بأسلوب شعرى ساحر، ولغة رشيقة آخاذة خارطة عشقه التى تناسبه ويستطيع أن يحدد جغرافيتها المكتظة بالألم والحنين بقلب نابض بالعشق وأصابع مفتونة فى ترتيب الكلمات ومراوغتها، وقريحة صافية، تجعل للألم عمقاً، ولحالة الانتشاء طعماً، وللأسرار قدسية.. وللحنين مدناً باتساع الحالم..!! (أحسست أنك هى المخلوقة التى تخصنى تحديداً، وبدت التفاتة وجهك الشاحب نحوى إشراقة قدر لا نهائى التوحد)ص٩.

٢- فى قصة (تلك الحياة الفاتنة) .. عشق جماله فى جرأته، وتفرده

فى حالته الطبيعية جداً، وبساطته العميقة جداً، وشاعريته التى خرجت من تقاليد البلاغة الخاوية، والزخرفة اللفظية المتكلفة إلى ظلال الكلمات وإيقاعها.. صار تربة صالحة، نباتها حليب اللحظة الصادقة.. وصار للكلمة ظل إيقاعه رعشة الجسد الذى يندى قبلا، وأغانى ،ومواعيد..!! (كنت شريكاً فى صنع مأساة جسدك تلك، فأنا والد ذلك الجنين الذى كبر خارج الرحم حتى مزق تلك القناة الرقيقة هناك، وفجر النزيف داخلك) ص٩.

لا أحد يشك أبداً أن الأدب متخيل كما قال مالرو، ولكن رشاقة العبارة، وهذا الاقتصاد فى الكلمات، وهذا الاحتراق، والحب، والشجن، والوقت المفضض بالشعر، والدمع الليلكي، جعل القاص محمد المخزنجى يريح الأدب وفن القصة على بساط الواقع المعاش والجميل: (كان هذيانك فى بدء صحوك طيباً مثلك، وتيقنت أن لى فى داخلك الكثير.. قبلتك وعابثت هذيانك ووجدتك كما فى تمام صحوك نقية من كل ابتذال)ص١٠ (ويا سكني، كثير من هؤلاء الناس الذين نراهم يمضون من حولنا فى نهر الحياة، دهستهم الحياة من قبل، مرة أو مرات لكنهم انتفضوا ليواصلوا المسير..)ص١٤.

٣ – قصص محمد المخزنجى تحكى الشوق الذى لا يكرر، والألم الذى لا يشبهه ألم، والشجن حتى الاختناق، والانتماء حتى آخر نبض، والذنب حتى حدود المغفرة، والنزيف لآخر قطرة دم.. إنها سيرة الجسد المتيم، الذى تكتمل دورته الدموية عبر الألم (لا شيء يسمو بنا كالألم الكبير)- ألفريد دى موسيه.. وعبر الحنين الجارف، والشوق، والانتماء، والصلاة للذكريات، والماضى الجميل حتى لو ترنحت أشجار المستقبل بثمارها اليانعة،. التى تظل بلا طعم إذا لم تمر عليها أصابع شمس الماضى المحفور فى الجسد والمخيلة..

قصة (هرم داكن توشيه الثلوج).. سيرة الجسد المحاصر بثلوج الذكريات التى تتراكم مع الألم.. ووجوه الأحبة والأصدقاء الذاهبة الآتية، وقصص العشق التى لا تنتهى .. والأمكنة التى تضيئها الأحاديث .. والأزمنة المذهبة بالمواعيد والعلاقات الدافئة.. سيرة الجمال التى تضيئها الأحاديث .. والأزمنة المذهبة

[illegible] الفرح:
(الشيء الجمالى هو بهجة أبدية) – كيتس (جسدك مملوء بالريح والبرد، وروحك تخيم عليها سحب مخنوقة لاتمطر ولا تنقشع، من الخارج تبدو أصغر من عمرك لكنك من الداخل تنهار بسرعة مخيفة، مفاصلك كلها تنتحب، بل تصرخ من شدة الألم) ص١٨، و(عشرون أسما ما أن يتوارد أحدها إلى خاطرك حتى تنبض أيام وتشع عواطف وتنبعث ذكريات.. حضور كل واحد منهم يساوى استحضار قطعة من عمرك .. كنت تعى دائماً استعادة أصدقاء الصبا تطهير من أكدار السنين، لكنك لم تتصور أبداً أنهم وسائد حانية لعظامك) ص٢٣.

٤ – «حقيبة بلون الشفق والرمل».. قصة سيكولوجية، هى قصة الأمل المدفون فى أعماق الروح، والتنقيب عن هذا الكنز الفريد، القريب – البعيد حلم يقظة، كالحلم بالحقيبة التى تشبه حقيبة تشيخوف، والتى استقرت صورتها واكتمل شكلها ربما منذ زمن بعيد، مذ كان البطل فى عمر العشر سنوات، كان الحلم بعيداً كبعد بيضة الديك، وكانت الحياة مرة كسخرية الأم – الطيبة التى أرادت أن تنتصر على الحياة على طريقة هنرى ميللر بالسخرية منها، واللامبالاة بمفارقاتها وفضحها وتعريتها (تنتصر على الحياة بشىء من السّخرية والفضيحة) – هنرى ميللر.

والمخزنجى كان يتعذب بتلذذ، وتلك علامة الفن والحبور فى الخلق – كما يرى دنى هويسمان وعبر أسلوب التداعى (المنلوج الداخلى) وعلى أوتار الزمن الماضى الحزين يعيش الحلم الموصل إلى حياة بقدر ما فيها من دمع وآهات وعثرات فيها معنى التجلد والصبر وانتظار فجر ربما لا يبزغ أبداً: (لعلك تعرف يا محمد أننى ضيعت حبين كبيرين، وذقت مرارة الحبس خمس مرات، وقطعت شرايين يدى مرة، وعشت دائماً على الحافة، عانيت إحباطات كثيرة، وانهزمت مرات ، وغبنت، وأخطأت، ولم أرض عن شكل العالم من حولى أبداً، لهذا لم استقر طويلاً فى مكان، وحتى هذه اللحظة تمضى حياتى كنوع من

الفرار المتواصل..)ص٣٦.
المتواصل..)ص٣٦.
فى قصة (شرفة العطور).. عزف الروح الناسكة الممتدة بامتداد الدم فى الشرايين، فهذه الأرواح الهائمة فى زوايا البيت، على ما يبدو ، هى أرواح الأحبة التى يبدأ حضورها من أعماق الروح، وتظهر وتنتشر فى البيت بلون ورائحة الخزامي، وليس هناك ما يقلق فى هذا الإيحاء لأن نشر العطر يعنى ترتيب الأمان لهذه الأسرة، على وسادة الألفة التى نسيجها عطر الخزامى والأحلام والحنين.
القاص محمد المخزنجي يعيش قصصه بحالة تأملية راقية، ممغنطة بعصارة الروح المعذبة التى تلتذ بلحظة العذاب - لحظة الإيحاء، ولهذا يسجل له أنه كاتب قصة سيكولوجية بامتياز كبير..!! صبره ، وأناته، وحرقته، وصدقه، وعناوين قصصه الطويلة تقول ذلك.. إن قصصه تكتبه لكنه لا يبدو شاكياً أبداً بل فى نشوة من يجد نفسه فى أحضان أنثى بارعة الجمال (تحولت الرائحة إلى هاجس تناسته زوجته والأولاد، لكنه استمر ينغص عليه حتمية الابتهاج بالشقة الجديدة، صارت رائحة متجسدة يشعر بحدودها اللامرئية فى ذلك المكان من الردهة..) (لم يعد يشك كثيراً فى ذلك وهو يتعقب الرائحة فى مسكنه الجديد أو تتعقبه، لعلها رائحة عارية أو أرواح تبحث عما سترها من أرواح الورود والزهور..)ص٥٧..
٥- فى قصة (المختفى مرتين).. تتداخل الأزمنة، وربما يسقط الحاجزان الجغرافى والنفسى معاً بين الماضى والحاضر والمستقبل فى حسابات أينشتين والراوى معاً، والحياة فى اللا زمن أعمق وأبلغ، هذا ما تشير إليه القصة، ومثلما تعالج الفيزياء عبر المتخيل - الأدب، وتستمد وجودها منه، فإن الراوى يواصل مسيرته، وأحلامه ، وتطلعاته، وينبش تربة ذكرياته عبر اختفاء الدكتور نادر البدراوي، الذى يعنى اختفاؤه بحسابات الأدب والمتخيل تجدد الزمن أو ولادته، فالموت ولادة أيضا..!! فى الولادة شىء من الموت، وفى الموت شىء من

الولادة، هذا بعض إيقاع قصص المبدع - المخزنجي : (ولطالما كان يردد عن أينشتين قوله: الناس الذين على شاكلتنا ممن يؤمنون بالفيزياء، يدركون أن الحواجز بين الأزمنة، الماضي والحاضر والمستقبل، ما هي إلا مجرد أوهام، وإن بدت مستعصية) و(حكي عن نفسه وعن توق الإنسان الدائم لاستعادة الزمن المفقود، قال إن الأدب يحقق ذلك على مستوى المتخيل والفيزياء الحديثة ترنو إلى ذلك على مستوى المتعين)ص٧٩.

٦-في (أوتار رنين الماء).. رنين الزمن المتداخل، كما في بقية قصص - المخزنجي ، يعلو وينخفض حسب تغير الأزمنة إيقاعاته تؤلف سيمفونية الحنين والشوق، والألم، والحب أيضاً.. حنين المكان الذي يصبح بفعل شراسة اللحظة مقدساً، وشوق الأحبة الذي يصبح قصائد تؤلفها الروح.. قد يحكم الزمن خطوتك، والمكان يدهشك ويجرحك ، وحتى شوقك قد تصقل قسوته قريحتك لكنها تزيدك حنيناً، ونحولاً، وأملاً..

في قصص محمد المخزنجي تتفوق كيمياء الكتابة - رشاقة العبارة والتقنية القصصية على فيزياء اللحظة الجارحة، وهذا يعود إلى مهارة القاص، وحسن أدواته فيتوفر في القصة عنصرا الجذب والدهشة .. وربما لأن المبدع المخزنجي يعيش قصصه كواقع جارح، ثم يبدي براعة في كتابتها : (وعندما أذكرك بنفسي ستستغرب وجودي في هذا المكان القصي من العالم سأشرح لك، أما أنا فسأظل على استغرابي لمجيئك هذا المكان)ص٨٧.

٧ - «أوتار الماء» .. لمحمد المخزنجي قصص زمن ما مضى وما سيأتي !! هو الزمن المقدس عبر صلوات الروح المغنطة بفيزياء اللحظة الجارحة أبطال حقيقيون يولدون كل لحظة، ويعيشون الحب، ودفء المكان، والحياة حتى الانتشاء.. أزمنة تتداخل، تصير واحدة بحسابات المتخيل، وأمكنة متعددة يربطها إيقاع الحنين الظامئ عبر انكسارات الروح المبعثرة من شرق الأرض إلى غربها..!!

ألم يصقل القريحة لكتابة أكثر جذباً وتعة، وجدلاً (إن الفن يترعرع أحياناً في



الألم) - دنى هويسمان.

وجمال مقنع لأنه حقيقي، عصارة الروح المبدعة والواقع المرير (لا جمال إلا الحقيقى وهو وحده المستحب) - علم الجمال ص١٧٩.

تلك هى أوتار الماء.. نزيف مستمر ، متوج بلذة دائمة.. وذلك هو محمد المخزنجى كاتب مشحون بالدهشة والجذب، وبعيد عن الإسفاف والترهل والضجر..!!

عذاب الركابى - كاتب وشاعر عراقي
e-mail: athabalerkabi2000 @yahoo - com

تماثيل الميادين بالقاهرة

د. أسامة السروى

ظلت القاهرة مدينة خالية من التماثيل طيلة عهودها التاريخية المتوالية حتى عصر الخديو إسماعيل (١٨٦٩). حيث لم يكن قد ترسخ بعد مفهوم تجميل الميادين بأعمال النحت ذلك التقليد الذى ورد إلى أوروبا بالوراثة عن الإغريق. حيث كان لتمثال الميدان دور مهم فى الحياة اليومية فكانت الساحات الرئيسية ومدخل وواجهات المسارح والأندية الرياضية تزدان بتماثيل رشيقة تضفى على المكان جمالاً وبهاء، وتمتع الناظرين بقيمتها الفنية الرفيعة التى تنضوى عليها..

بينما لم يدخل ضمن إنجازات فراعنة مصر القدماء الاهتمام بميادين المدن الرئيسية باعتبارها مما يتعلق بالحياة الدنيا، فكان جل الاهتمام والعناية مكرسا لكل ما يتعلق بالحياة الأخروية لبناء المعابد التى تقدس فيها الآلهة، وتشييد الأهرامات وحفر المقابر وإقامة التماثيل الجنائزية التى قصد فيها تلافى الانفعالات الوقتية التى تزول سريعا بزوال المؤثر والتركيز على إبراز روح الفتوة والسيادة والشباب الدائم والوقار وجلال الآلهة بما ينضوى عليه من سر الخفاء وجوهر الغموض.. وما إلى ذلك مما يخدم عقيدة الخلود التى صنعت من أجلها التماثيل.

ولما اختط عمرو بن العاص الفسطاط فى البر الشرقى لمنف القديمة لتكون عاصمة لمصر الإسلامية بدلاً من الإسكندرية عاصمة الرومان المسيحية، لم يضع ضمن أهدافه إنشاء مدينة على الطراز الرومانى حيث المساحات

الرئيسية التى تتفرع منها الشوارع فى كل صوب.. وإنما نشأت الفسطاط بسيطة التخطيط والمبانى ثم ازدادت ديارها وتعددت شوارعها وطرقاتها.. وقصدها أهل العلم والفقه الذين أتوا من الصحراء والبادية ولم يكن يدخل ضمن تراثهم النظر أصلاً إلى التماثيل باعتبارها أصناماً وأوثانا حطمها إبراهيم قبل ذلك ونهى الإسلام عن عبادتها وأزالها من حول الكعبة. فلماذا إذن يجب إقامتها عند ناصية كل شارع.. وحتى بعد أن تطورت الفسطاط فى العصور التالية وصار بها البيوت المتعددة والقصور ذات الحدائق والبساتين والحمامات والأسواق الكبيرة وظهر الاحتياج إلى التجميل والزخرفة نجد أن الفنون التى تطورت وإزدهرت هو ما اتصل منها بالثقافة الدينية بصورة مباشرة كالزخارف الجصية والخزف ذو البريق المعدنى والزجاج وتعاشيق الخشب وصناعة المنابر والمشربيات والسقوف والأبواب والمنحوتات البارزة على الأفاريز الخشبية التى يحتفظ المتحف الإسلامى بالكثير منها والتى تنتمى إلى العصر الطولونى وما تلاه..

ويسجل رحالة القرن الثامن عشر إعجابهم بالبوابات البديعة التى شادها الفاطميون كباب النصر وباب الفتوح وباب زويلة وقد نقش على أحجار باب النصر أشكال تمثل بعض آلات الحرب من سيوف وتروس ونحن فى بحثنا هذا ندرجها ضمن أعمال التزيين الميداني..

وربما هى المرة الأولى التى قصد بها التجميل فى حد ذاته عن طريق النقش فى الحجر خارج إطار الجوامع والقصور - فى الأسوار وواجهات البوابات الكبري. والمعروف أن الفاطميين كانوا قد استباحوا لأنفسهم ما أحجم عنه أهل السنة من مزاولة التصوير ولذلك تطورت الفنون بفروعها المختلفة إبان فترة حكمهم على عكس الأيوبيين الذين تمسكوا بالسنة وتعاليمها. مما كان له الأثر الكبير فى ركود الفنون بوجه عام. وتتوالى بعد ذلك عهود المماليك فالعثمانيين ولا تزال الفنون فى تدهور وانحطاط إلى أن فرقعت مدافع نابليون وليتخذ محمد على وجهة الغرب طريقاً للتحضر

والتقدم والرقي.. ومن هنا بدأ النظر إلى أوربا وبالتحديد إلى فرنسا كنموذج عصري.. إلى أن كان عصر إسماعيل الذى نعمت البلاد فى عهده بنهضة عظيمة فى التعليم والثقافة والفنون، وكان قد وضع نصب عينيه بمجرد أن آل إليه الحكم، أن يجمل القاهرة والإسكندرية وأن يجعلهما مماثلين لأعظم مدن أوربا، فانشأ الحدائق والنوافير والبيوت والمبانى ذات الشرفات الدقيقية الصنع على النسق الفرنسى كما أنشأ قصر عابدين واتخذه مقره الرسمي.

ولما كان الخديو إسماعيل بصدد إقامة احتفال ضخم يدعو فيه ملوك أوربا بمناسبة افتتاح قناة السويس ١٨٦٩، فإنه قد استدعى عدد من الفنانين الفرنسيين بهدف تجميل المدينة وجعلها جديرة بملكه وعظمته وبزيارة ملوك أوربا لها. فأنشأ دار الأوبرا الخديوية وأقام أمامها تمثالا لوالده إبراهيم باشا وهو على صهوة جواده والذى قام بنحته الفنان الفرنسى كورديه وفى الوقت نفسه كلف الفنان الفريد جاكمار بنحت تمثال لمحمد على هو الموجود حاليا بميدان المنشية بالإسكندرية كما كلف نفس الفنان بإقامة تمثالين لسليمان باشا ولاظوغلي، لايزال الأخير فى موقعه بالسيدة زينب ثم قام الفنان بعد ذلك بتزيين كوبرى قصر النيل سنة ١٨٧٢ بتماثيل الأسود الأربعة..

وهكذا أدزنت القاهرة ولأول مرة عبر تاريخها الطويل بسبعة تماثيل ميدانية دفعة واحدة فضلاً عن العديد من التماثيل الرخامية غير الميدانية التى نصبت بداخل فندق عمر الخيام الذى كان قد أنشىء أيضاً فى نفس المناسبة (مناسبة افتتاح قناة السويس) وهى لاتزال موجودة إلى اليوم..

وتمر الأيام والسنون ويزداد توافد الفنانين الأجانب فى نهاية القرن التاسع عشر على مصر ويطيب لهم المقام فيها لبدء شمسها وطيبة شعبها.. وأقاموا أول معارضهم الجماعية التى افتتحها الخديوى توفيق بنفسه مما كان له الأثر الأكبر فى تشجيع الأمير يوسف كمال على إنشاء مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ والتى أخرجت لنا «مختار» .. أول نحات تنجبه مصر فى العصر الحديث بعد ذلك الصمت الطويل منذ

نهاية عهود الفراعنة فى عام ٣٠ق.م وحتى عشرينات القرن العشرين.. حيث ظهر تمثال نهضة مصر.

وكان محمود مختار قد اشترك فى صالون باريس السنوى للفنون التشكيلية بنموذج تمثالة هذا فى عام ١٩١٩ وصادف وجود سعد زغلول رئيسا لوفد مصر للمطالبة بالاستقلال بمؤتمر الصلح الذى عقد فى باريس أثناء افتتاح الصالون وترامى إلى مسامعه أنباء عن حصول شاب مصرى على ميدالية ذهبية فى الصالون الفرنسى وكانت السابقة الأولى من نوعها.. وحينما زار سعد المعرض والتقى بمختار وشاهد نموذج نهضة مصر اقترح أن ينفذ هذا التمثال فى ميدان بالقاهرة والدعوة إلى اكتتاب شعبى لإقامته.

وذهب مختار إلى أسوان لاختيار قطع الجرانيت الوردى الذى أقام الفراعنة منه مسلاتهم وتماثيلهم العظيمة.. وأزيح النقاب عن التمثال عام ١٩٢٨ بعد رحيل سعد زغلول بعام واحد. وكان قد أقيم أولا فى ميدان باب الحديد (محطة مصر).. إلا أنه بعد قيام الثورة وفى عام ١٩٥٤ تقرر نقله إلى ميدان جامعة القاهرة لارتباط التمثال بالنهضة، والأولى به أن يوضع بالقرب من الجامعة التى تخرج لمصر رجالات العلم والفكر الذين هم عماد تلك النهضة.

وكان تمثال نهضة مصر هو بداية إبداع مختار وإسهامه القوى فى إرساء معالم الاتجاه القومى فى فن النحت المصرى الحديث وقد عولج ببلاغة تشكيلية جمعت بين التلخيص والبنائية. وكانت المرأة فيه هى مصر الحاضرة (فهى أم الأجيال التى أقامت حضارة مصر) التى ترفع خمارها بيدها اليسرى لتكشف عن وجهها ونظرتها المتجهة إلى الأفق الشرق حيث ميلاد شمس العصر الجديد تستشرف المستقبل فى انتظار الآتى، بينما تربت بيدها الأخرى على رأس أبى الهول (رمز الحضارة الغابرة) فى رقة حانية لتوقظه من سباته التاريخي.. فتستنهض بذلك ماض عريق، وتبدو على الفور الاستجابة لتلك اللمسة حيث شد أبو الهول ساقيه الأماميتين ومدهما إلى الأمام.. وكان

فى توثبه هذا رمزاً لعودة الروح وانبعاث المجد.

وكان بذلك تمثال نهضة مصر هو أول تمثال ميدانى بالقاهرة من صنع مثال مصري.. وهو أول تمثال تقيمه مصر بعد مرور قرابة ألفين عام من الصمت الفنى لاسيما فى مجال النحت؛ ولا تزال إبداعات مختار حتى أنجز تمثالى سعد زغلول الميدانين ليوضع أحدهما بالقاهرة والآخر بالإسكندرية فى عام ١٩٣١ وقد ألحق بكل منهما مجموعات من النحت البارز تمثل طوائف الأمة ونيلها الخالد..

وظل التمثالان فى مراحل التنفيذ إلى أن إقامتهما بالفعل حكومة النحاس باشا الوفدية فى مكانهما الحالى فى عام ١٩٣٧ فى الاحتفال بالذكرى العاشرة لرحيل سعد زغلول وفى الوقت نفسه تقريباً كان يقام تمثال الزعيم مصطفى كامل بميدانه الشهير والذى كلف به النحات الفرنسى ليوبولد سافان، وفى سنوات الستينيات أقام منصور فرج تمثال محمد فريد بميدان العتبة، وفى الفترة نفسها أيضا أهدى شعب جمهورية تشيلى تمثال سيمون بوليفار رمزاً للصداقة بين الشعبين وأقيم بمكانه الحالى فى جاردن سيتي.

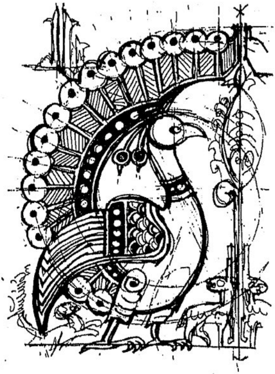
أما تمثال رمسيس فكان قد أقيم عند محطة مصر بعد نقل تمثال نهضة مصر إلى ميدان جامعة القاهرة. كما أسلفت تواً وكان ذلك تحت إشراف الفنان المثال أحمد عثمان.. وقد نقل تمثال رمسيس من البدرشين ليكون أول ما تقع عليه عين القادم إلى القاهرة عن طريق باب الحديد ويذكر الأستاذ شماندى يس إبراهيم فى كتاب «القاهرة» أنه قد هدمت أبنيه كبيرة خصيصا من أجل توسيع وتجميل الميدان منها مبنى قسم الأزبكية القديم ونقل سوق السمك إلى غمرة، فازدادت مساحة الميدان وانتظمت دائرته. ومد فى وسطه متنزها تتوسطه نافورة بديعة». إلا أن ميدان رمسيس صار اليوم فى حالة يرثى لها حيث الكبارى العلوية التى تحيط بالتمثال وكأنها تكاد تخنقه فلا يستطيع القادم من محطة السكة الحديد أن يري غير جزء من قامة التمثال كما لا يري القادم من شارع رمسيس سوى أجزاء مقتطعة منه حيث تبدو من خلال الكبارى

(كوبرى المشاة الدائرى حول الميدان وكوبرى أكتوبر العلوى بمنزله ومطلعه وامتداده إلى غمره) وجاء إنشاء هذه الكبارى على حساب مساحة الحديقة وحوض النافورة ناهيك عن كمية التلوث والغبار والعادم الذى يغطى جسم التمثال المصنوع من الجرانيت الوردى فصار رصاصياً.

وننتقل إلى ميدان التحرير.. كانت تحتل مركز الميدان قاعدة لتمثال لم يقدر له أن يقام.. وكان الملك فاروق قد أمر بإقامة هذه القاعدة (النصب) ليقف فوقها تمثال لجده الخديو إسماعيل. يقابله فى ميدان الجمهورية (عابدين) تمثال لوالده الملك فؤاد الأول..

إلا أن الأقدار لم تشأ أن يقام هذان التمثالان حيث لم يعد فاروق ملكا على مصر.. وبعد قيام الثورة قدم المثال أحمد عثمان نموذجاً مجسماً يعتبر اقتراحاً لاستغلال تلك القاعدة الجرانيتية فى إقامة نصب للجندى المجهول. ولم يقدر له أن يقام.. وبعد رحيل الزعيم عبد الناصر اقترح توفيق الحكيم إقامة تمثال له على نفس القاعدة. ونادى باكتتاب شعبى وافتتح هذا الاكتتاب فكان أول من دفع مبلغ خمسين جنيها.. إلا أن هذا المشروع لم قدر له كذلك أن يتم بسبب التحولات السياسية التى تمت فى السبعينيات فى الاتجاه المقابل للأفكار الناصرية..

وظلت القاعدة (النصب) بدون تمثال إلى أن أزيلت تماما قبيل إنشاء مترو الأنفاق فأقيمت تحتها محطة مترو أنور السادات حيث يلتقى أربعة خطوط حديدية ذهابا وإيابا فى طابقين تحت الأرض. إلا أن الأمل لم ينقطع فى إقامة تمثال فى ميدان التحرير.. وكان هذا التمثال من نصيب الزعيم عمر مكرم حيث أقيم أمام مسجده الذى شيد إحياء لذكراه فى سنوات الستينيات. وكان الفنان هذه المرة واحداً من الفنانين المصريين المعاصرين الذى لهم باع طويل فى مجال صناعة التمثال الميدانى إنه فاروق إبراهيم الذى كان قد أقام قبله تمثالاً للشاعر حافظ إبراهيم وطلعت حرب ولايزالان موجودان بحديقة الحرية عند ناصية كوبرى قصر النيل ثم أقام رأس عباس العقاد بارتفاع ثلاثة أمتار فوق ربوه فى أوسان عند مسقط رأسه.



وفى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينات أزدانت القاهرة بعدة تماثيل جديدة دفعة واحدة وكان لنحاتى الفنون التطبيقية النصيب الأكبر فيها حيث كلف فتحى محمود بإقامة عدة تماثيل لتجميل شارع الأهرام الذى أعيد تخطيطه ورصفه باعتباره الطريق السياحى الذى تمر منه قوافل السائحين فى طريقهم إلى منطقة أهرامات الجيزة وأبى الهول وسقارة. وتناول فتحى محمود موضوع «المرأة والجرة على شاطئ النيل» فى أربعة تماثيل كبيرة الحجم تفرقت بطول شارع الهرم وتميزت هذه المجموعة بما يتوافر فيها من صفة الصرحية حيث الحلول الهندسية للكتلة وإن جاءت فى إطار واقعي.. وقد تناول الفنان موضوعه وصياغاته التشكيلية فى تواصل مع سابقه محمود مختار حيث تحتل المرأة والجرة الموضوع الأثير لديه وطرحه فى عدة تماثيل تمثل أهم إبداعاته فى

مرحلة العشرينيات .. وكان فتحى محمود قد نجح فى أكساب تلك المرأة الريفية مذاقاً جديداً جاء إضافة وامتداداً لدرب مختار.. إلا أن هذه التماثيل أزيلت فى أول التسعينيات ضمن عملية جديدة لإعادة تخطيط شارع الهرم!!!

إلا أن واحداً منها لايزال يحتل موقعه عند مدخل أكاديمية الفنون وربما شفع له اختلافه عن التماثيل الثلاثة التى أزيلت (المرأة والجرة) فيمثل إمرأة جالسة رافعة كفها اليمين فى مواجهة المشاهد وقد التفتت برأسها إلى اليمين قليلا فى دلال وقد عولج التمثال فى استيعاب كامل لقيم النحت المصرى القديم. وتتجلى فيه الصرحية من خلال الإيجاز فى التفاصيل ولاسيما طيات القماش، والحلول الهندسية للكتلة.

وتجدر الإشارة إلى أن التماثيل الثلاثة التى أزيلت هى الآن تزين مداخل مدن الحوامدية والبدرشين ويراهم المشاهد بوضوح أثناء السير على الطريق الزراعى الذى يمتد من جنوب الجيزة إلى بنى سويف فالصعيد .. وكان فتحى محمود قد أقام تمثالا آخر لايزال موجوداً بداخل جامعة القاهرة يمثل نصب الشهداء الطلاب الذى انتفضوا فى عام ١٩٤٦ مطالبين بالاستقلال واستشهد عدد كبير منهم عندما أغلقت سلطات الاحتلال كوبرى عباس عليهم وحصدت خيرة شباب مصر فمنهم من استشهد بالرصاص الغادر ومنهم من قفز واهباً روحه لمصر وجسده إلى نيلها العظيم.

والمعروف أيضاً أن فتحى محمود (المولود سنة ١٩١٨) كان قد أقام خلال الستينيات تمثالى طلعت حرب بميدانين بالقاهرة والزقازيق..

أما الفنان الثانى من خريجى الفنون التطبيقية فهو حسن حشمت (المولود سنة ١٩٢٠) ذلك الخزف العجوز الذى تجئ أعماله فى إطار التيار القومى الذى بدأه ومهد له الرائد مختار باحثا عن صياغات نحتية معاصرة.. يقدم لنا الآن حسن حشمت تمثالين بشمال القاهرة أقيم الأول فى عام ١٩٨٢ فى ميدان الجلاء فى مصر الجديدة.. ويتخذ العمل شكل المسلة ذات القاعدة المثلثة تعلوها رأس فتاة هى مصر الشامخة التى تقف فى ثبات ورسوخ وترتفع فى ثقة شامخة تشق عنان السماء.



ويبدو أن القاهرة اعتادت على أن تستقبل تماثيل الميادين وفوداً ودفعات تفصلها أزمان ربما تصل إلى عدة عقود من السنين. فمنذ أوائل الثمانينات وحتى منتصف العام الماضى ٢٠٠٣ تمر عشرون عاماً لم يقم خلالها تمثال واحد، ثم يأتى الفرج كالغيث.. ستة تماثيل دفعة واحدة!!.. وهو فى الحقيقة أمر يدعو للسرور والرضا على الأقل بالنسبة لنا نحن النحاتين وكذلك المهتمين بالفن.

نبدأ أولا بتمثال أحمد شوقى أمير شعراء القرن العشرين الذى صنعه مثال مصر الكبير الراحل جمال السجينى (١٩١٧ - ١٩٧٧) ليشارك به فى المسابقة التى نظمها المجلس الأعلى للفنون والآداب فى أواخر الستينيات لإقامة تمثال لشوقى فى حدائق بورجيزى فى روما..

ولايزال هذا التمثال قائماً هناك حتى الآن وتوجد نسخة منه من الجبس فى متحف أحمد شوقى (بيته الذى عاش فيه - كرمة ابن هانئ) على كورنيش الجيزة.

وكانت هذه النسخة هى النموذج الذى صنع منه القالب ليصب التمثال فى البرونز ليوضع أمام حديقة الأورمان بالجيزة.. وتمثال لشاعر كبير فى لحظة من لحظات تأمله الجليل فى جلسته الارستقراطية الهادئة فى مواجهة حديقة (غابة) كالأورمان، هو أمر منطقى وله دلالته فيما يتصل بعلاقة الإلهام الشعرى بالطبيعة بصفاتها وهدوئها ووشوشات أغصان الأشجار بها.. اختيار المكان هنا موفق جداً فهناك من التماثيل ما

يصلح لوضعه أمام متحف حربى أو مبنى كمجلس الشعب. وهناك ما يمكن وضعه أمام حديقة غناء كالأورمان.. نرى أنه قبل ذلك – فى ١٩٨٢ أقام فاروق إبراهيم تمثال الشاعر حافظ إبراهيم فى قلب حديقة الحرية بالزمالك.. ونلاحظ أيضاً أن أحمد عثمان قد أقام تمثالا للشاعر أحمد شوقى أيضاً من قبل فى نهاية الستينيات – فى حديقة الأندلس المواجهة لها «وكلتاهما على جانبى كوبرى قصر النيل من ناحية الزمالك».

وبنفس المنطقة تم وضع تمثالى محمد عبد الوهاب وأم كلثوم فى حدائق الأوبرا الجميلة وكان الفنان الشاب طارق الكومى (المولود ١٩٦٣) قد أبدعهما فى العام الماضي.. ورغم ما يؤخذ على تمثال عبد الوهاب من ملاحظات خاصة ببنائه الفنى كتمثال – حيث تزيد نسبة الرأس والأكتاف قليلا بالنسبة لباقى الجسم – إلا أن وضعه على الأرضية مباشرة، بدون قاعدة ، جاء موفقاً .. فهو موسيقار وأرض الأوبرا هى أرضيته كما أن المساحة لا تسمح بوضع قاعدة أضف إلى ذلك أن ارتفاعات المعمار المحيط ليست شاهقة.. وهو الأمر الذى لم يراع عند وضع نفس التمثال فى ميدان باب الشعرية مسقط رأس عبد الوهاب، حيث ضيق المساحة التى لا تسمح برؤية التمثال الذى ارتفع إلى حوالى مرتين ونصف أكبر من قامة الإنسان العادي.. كيف تتم الرؤية إذن.. فى أعمال الميادين يجب أن يوضع التمثال فى مجال الرؤية الطبيعى بالنسبة للمشاهد.. حتى لا نجهد المشاهد الذى قصدنا إمتاعه!!

أما بالنسبة لتمثال أم كلثوم فهو فى الأوبرا أيضاً جاء موفقاً وبالنسبة لموقع النسخة الثانية فى الزمالك أمام الفندق الذى يحمل اسمها والذى شغل موقع الفيلا التى كانت تعيش فيها، فإنه ليس سيئا وإن كنا نلاحظ عدم ضرورة أعمدة الإضاءة الأربعة المحيطة بالتمثال فى زواياه الأربعة فهى تنافس فى سمكها وارتفاعاتها ووزنها التمثال نفسه.. فضلا عن أن وضع التمثال نفسه فوق القاعدة كان يجب أن يتحرك إلى اليمين قليلا حتى يتمكن القادم من ميدان أبو الفدا متجها إلى الجبلاية – من رؤية زاوية جانبية فهى أفضل من مشاهدته من الخلف حيث يبدو التمثال كعروسة مولد كبيرة.

شعر

تطوحات امرئ القيس
على أبواب الملك المقتول

شعر: حسن النجار

(لقب بالملك الضليل
لتطوافه على القبائل مستنجدا
يحاول ملكا أو يموت فيعذرا)

(١)

إن خيل القصائد لن تحضر الآن..
هذا هو الليل يأتى رصيفا من البلل الدمع،
أقطعه، وأحاور أسفلته، ويحاورني
ونشم معا قطرات النزيف بمنعطف الليلة الشعر،
إن الملوك إذا دخلوا قرية...
علمتنى الخطى أن أرى الأرض واسعة
وقميصى يد امرأة
- مثقل بثياب أبى ومتاع عشائره،

مثقل بالدماء التى دأبت أن تري
جسدى قافلة –
علمتنى الخطى أن أرى الأرض . . .
تقرضنى الأرض نعلا
وتقرضنى الريح ثوبا
ويقرضنى الجوع خبز الدقيق المحرم،
أحمل أسماء عائلتي
وأنازل فى الليل خيل المحاذير..

آه انتظرت الذى قال
يمنحنى سيفه،
وينصبنى ملكا
ويحدثنى عن فضائل مملكة الخيل،
إن الملوك إذا دخلوا قرية. . .

علمتنى الخطى أن أرى الأرض واسعة
وقميصى يد امرأة – دثرينى إذن –
ألهبتها امرأتى أن تعيد إلى تخوم القصائد،
ألهبت ظهر الجياد الخفيفة ثم اقترنت ببعضي
ونازلتك الآن يا قرية الليلة الألف،
إن الملوك إذا دخلوا قرية . . .

مرثية:

سألته فى يوم موته عن موضع الداء
وعن حافلة البيت،

رأيت نعشه مرقعا من وبر الصحراء
كان رأسه معلقا على بناية الخمارة،
النسوة كن يختبرن جسدي/ البيت
الذى أقمته سرادقا فى السوق. .
(أين أنت الآن،
دلنى عليك الوجد فى الخمرة
والعقدة فى فصاحة اللسان)

(٢)

كان كتاب القصائد ملقى على العشب
من أى قافية أنت تنتظرين الغلام
المسمى بأسمائنا؟
كان فى ورق الذاكرة
لونها الملكى القديم
فأحمل أسماء خيلى إلى موضع القدم
– الآن حل دمى فى وريد القصائد –
إن الفضا خطوة
على فى آخر الأرض بيتا نورثه للجياد
ونهدأ..
أدخل ذاكرة الأرض مهتديا بالحفيف القديم
(هنا آخر الأرض،
آخر قاراتنا المعلنة)
أى القبائل تفتح لى دارها
فأرجل عن جسدى الطير
ألبس فى غبرة الليل أوسمتى والنياشين،

يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدأون النزال
بغير الأعنة،
مر خيلك الملكية تنزل.

فى كل زاوية حجر
وبقايا ثياب ممزعة
ووجوه ملصمة فى الهواء
ووقع خطى وجلاجل/
أوسمة ونياشين،

يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدأون النزال
بغير الأعنة،
مر خيلة الملكية تنزل.

فى خطبة البيعة/ الملك
أشرى لعائلتى نخلة يبصرون بها الأرض
وامرأة يعشقون بها الخيل عند النزال
وريحا مبهرجة فى الأناشيد/
أوسمة ونياشين..

يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدأون النزال

بغير الأعنة،
مر خيلك الملكية تنزل.

أغنية إلى نفسى:

أنت لوجئتنى قبل هذا الزمان الغريب
ربما كنت أدعوك للبيت،
نعقد جلستنا القرفصاء على سندس
البيعة/ الملك،
ينتصب الليل فينا بلادا
فنشرب خمرتنا فى وعاء الفتوحات
ونمضى إلى مدن – لست أعرفها
ننتقى شاهدا ونحط الرحال
وندخل مطيبة الروح..
ينتصب الليل فينا بلاطا

وفى آخر الليل أحمل عنك النياشين
لكننى الآن منجرد
كل شعبى يرانى غريبا
وأرض موطأة لخيول المغيرين
– من كل صوب يجيئون –
أيتها الأرض كونى دثارا
وكونى لى امرأة من نساء القوارير،
أجرعها..
وأقول أتى زمن الخمرة..
الآن فاغتبقيني.

(٣)

إن الممالك قد أوفدت رسلها
يطلبون نساء أبي..
وأنا المتودك فى العشق
أقبل ما تهب امرأة البيت
أحمل اسماءها خفية
وأكلم من كان لا يقتنى أمة
فنساء أبى يشتهين..
(تزاورنى امرأتى خفية
وتضب على جسدى لحمها)
وأنا المتودك فى العشق
أعبر خارطة البيت..
(إن أبى كان يسألنى:
- إن عبرت المضيق
فهل تعبر الخيل؟
- تعبر..)
وأنا المتودك فى العشق
أقبل ما تهب امرأة البيت
من خمرة فى غبوق البرية.

شعر

شهوة

عبده المصرى

سأجلس قريباً حافة نهرها
وأرمى ذراعى على مهلٍ
كأنها سقطت سهواً
واعتذر فى خبث
– أن تأففت –
ثم أعاود ذات المشهد
فى حافة أخري
وفى ليل آخر
ليل بعيد
قدمى صديقتي
وذراعى طليق

قصة

للشيطان أغنيته الجميلة

محمد صالح البحر

الشيء الوحيد الذى أعطانيه النادل وأنا جثة همد حسها فى قارعة طريق مظلم أن سكب على من روحه فأنبت داخلى الحس واليقظة.. تفتحت عيناى على يدين (ليستا بكل تأكيد مثل يدى) كانتا طريتين، حانيتين، وهما تتحسسان بدني.. وعندما نظرت إلى وجهه بدا هالة من نور عميق، حملقت فيه أبحث عن المصدر فلما لم أجده دخلنى يقين ما بأنه الأصل.. وانفجرت القارعة المظلمة بضوء كأنما الشمس قد هبطت فوقها، واستقرت على رأس العمود الذى يعتلينى الآن وأرقد تحته فوق فقاعات اسفنجية تعلو وتهبط فى تؤدة.. وأتت معها الطيور حمراء فى مثل وهجها.. تضرب بأجنحة كثيرة، ولم أعرف ذلك التعبير الموحد الذى ارستم على وجوهها.

من الجميل أن أصحو الآن فموعدى لم يحن بعد (عرفت ذلك من مجرد إحساس وجدته داخلى) ولما لجأت إلى الساعة تأكدت أنه لم يزل بعيداً.. كنت أود قضاء وقت أطول فى النوم، لكننى قمت بطيئاً أتحسس طريقى نحو الحمام مشتاقاً لدغدغة الماء البارد وارتعاشاته المتفجرة بكمال

الصحو، ذلك الذى حرمنى منه الشيطان البارحة.. لقد حاولت بكل الصدق أن أجنب نفسى قلق الإضطراب والحذر الذى ينتابنى فى كل مواجهة لى معه، على أن أظل فى ذات الوقت محتفظاً ببعض الحذر مخافة أن يعبث بي، أو أن يدخلنى فى دوائره العنكبوتية المشتبكة بغير بدء أو منتهي، وحقاً أفادنى ذلك كثيراً حتى أوشك أن يحدث تحولاً منقطع النظير فى علاقتى به.. قال الشيطان وقد صرفنى عن الكتاب الذى أقرأه.

– لن تأتى غداً.

وتكور فى زاوية السقف فى الأعلى يكررها فى وجهى كثيراً، ويخرج لسانه طويلاً أحمر ذا لهيب لافح يوشك أن يلعقني.. تحاشيت النظر لأعلى ورددت فى نفسى كثيراً أيضاً «ستأتى».

بدوت فى غاية الثقة وأنا أنأى عن التورط فى أى إزعاج، فالموعد قد ضربناه منذ أيام ومؤكد عبر التليفون، وشرط القبول متوفر عندى وعندها، والكازينو – محل اللقاء – لن يغير مكانه أو عمله.. وحاولت العودة للكتاب بين يدى لكننى إمعاناً فى إفحامه وقفت منتصباً فى وجه عينى أمام المرآة، متجردا من كل ما أحسبه شكا يبغى التسلل إلى فى غير شرعية، ومتحاشياً فى ذات اللحظة التفرس فى ملامح وجهي.. قلت زاعقاً.

«إنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة فى هذه الخليقة فى أصل عنصرها الرفيع سكنت للحظة هزت بعدها رأسى تفاخراً وهنا هبط من مكانه العلوى ودخلنى.

فاطمة.

وكأننى مفطوم عنها رغم أنها لم تكن غير بنت تمر فى الجانب الآخر من الشارع، غير أنها كانت جميلة حتى أن عينى ثبتتا عليها، وقدمى عبرتا الشارع تسيران خلفها، ولسانى لم يتوان عن إخراج كلماته المنمقة حتى وقعت فاطمة فى دوائرى العنكبوتية المشتبكة.. ظللنا معاً نلتقى كل يوم ونتحدث فى كل شىء.. أفرغنا كل

دواخلنا ولم تعد بنا رغبة سوى أن نصل إلى تخوم لم نطأها من قبل.. هنا توقفت عن الحديث وقالت «أفكر» ورأيت الاحتياج فى عينى قال الشيطان ساخراً.

- أيوه يا عم، هكذا يكون الحب.

وغمز بعينه يرسم فى وجهى علامة تعجب كبيرة.

لكننى لم أبغ الدوران بغير يقين فى أرجوحة بلهاء فى لعبة التداول، ووجدت أن الكتاب بين يدى لم يكن أكثر من تزجية للوقت فوضعته فى إطاره الذهبى الذى يجلب للناس البركة.. ألقيته على الرف وألقيت جسدى فى الفراش فحملنى طائر النوم بعيداً.

لم يخب ظنى فى الماء البارد فإرتعاشاته فجرت فى بدنى صحواً أنعشني.. ابتسم الماء كأنما يتفضل على بما تمنيته دائماً، وظلت بسمته معى وأنا أسير فى الشارع مديناً له عن يقين أجده داخلى بشكل ما (لم تكن حالة اللايقين التى شملتنى البارحة قد أخرجتنى من دوائرها بعد) ولم لا وهو من يصرف الشيطان عنى ويسلمنى إلى إقامة سياسة معتدلة مع النفس ومع العالم.

حينما أقف وحيداً، عارياً، أسفل انهمار شلالاته المنصبة فى تدفق، أحمل وبدنى إلى عوالم أخري، سماواتها المكتحلة بالزرقة ذوات شموس حرة وسلام، وينبجس من أراضيها ما أسماه الشيطان مرة بالخير، ومرة بالعدل، وحينما أكده قال إنه الحب المحض الخالص.

لكن الشيء الذى يشتاقه عندئذ جسدى الوحيد العاري، حفنة من تراب متباين تعجبت وقتما أرادها أن ترش عليه من أصل انهمار الشلال.

فوق الشارع كانت السماء شمساً خالصة.. وأنا أسير قدماى داستا أحجاراً صلبة وضيئة الصفرة الصافية مثل حبات اللؤلؤ، وصغيرة مدورة مثل حبات المسبحة المنفرط عقدها فوق إطار الكتاب الذهبي.. تعثرت قدماى واتسخ حذائى بماء البرك الصغيرة التى تناثرت فى حفر الرصيف عبر الزمن (لم يكن مسموحاً بالسير على الأسفلت لغير السيارات) وامتزجت بترابه لتشكل قطعا من الطين الخالص، ييبست

وتكومت في قيعان الحفر متخذة أشكال المومياوات، وبرزت في بعضها على هيئة هرمية ومسلات.. اختفى لون حذائي تماما، ولم استطع دفعاً لا للشرطي الذي يرمقني حدة، ولا للص الذي سرقني.. هكذا سرت أتحاشى البرك فحرمت عيني متعة النظر لواجهات المحلات المنمقة بأحذيتها الجمة وملابسها مختلفة العرى والألوان، وأملت نفسي بوجود ماسح الأحذية بالقرب من الكازينو.

صديقي ماسح الأحذية

لصديقي ماسح الأحذية وجه خارطة فلسطين الحديثة.. نتوءات بارزة في غير اتساق، فوق حفر تباينت في الغور..شفتاه المتورمتان أعلى ذقنه الرفيع المحدد يطلع منهم الشعر متسخا في صفرة.. وعيناه الضيقتان، هناك في الغور العميق، لا تريان في نظرتهما الحائرة، الراقصة على وتيرة واحدة ذهاباً وإياباً مع حركة الحذاء المتداول على القماشة التي شدت في إحكام بين أصابعه الغليظة في خشونة وقشف، وأسنانه المكذوذ عليها في توتر عينيه.. ودائماً يقول إنه لا يرتق ثقوب جلبابه «فمنها يدخلني الهواء».

ذات مرة وأنا ألج وفاطمة باب الكازينو ألح إلى اتساخ حذائي إلى الحد الذي أشار لي معه بضرورة استبداله فاعتبرت ذلك محض وقاحة.. وذات مرة أخرى وأنا أجلس وفاطمة في الكازينو أخبرني النادل بأنه رجل طيب قلبه رغم أن كل الناس يعاملونه على كونه مجرد ماسح أحذية .. هنا أصبح ماسح الأحذية صديقي، دائما معا ومنفصلان إلى الأبد، لا أدخل حتى أمسح حذائي عنده، وقد تمتد جلستنا على رصيف الشارع إلى أمد، وقد تتسع للحديث أيضاً بشكل ساخر عن «فوكوياما» ونهاية التاريخ.

عندما دفعت الباب في بطء استقبلني النادل بشوشاً، لكنني لم أكن في تمام الثقة من نفسي .. طول الطواف في الشارع تواطأ وحدة الشمس فأصاب إبطي وملابسي الداخلية باللزوجة، دوائر البلل المتناثرة من تساقط مياه الغسيل في الشرفات العالية

لم تزل أطلالها على قميصي، وما أفلحت علبة المناديل الورقية فى استعادة لمعة الحذاء فظل على حالة بين الظهور والخباء، وكانت السجائر الكثيرة التى أدخنها على الخواء قد أسلمتنى إلى دوار خفيف، وكأننى سكران وما أنا كذلك.

- هذا وضع مزر لمحب ينتظر محبوبة.

قالها الشيطان مباغتاً، وانسل من داخلى يتدحرج فى حركات بهلوانية ويستقر عند باب الكازينو.. تماسكت وأخرجت له لسانى طويلا، أحمر ذا لهيب لافح حتى كاد حين وصل إليه أن يلعقه.. فهذا الوضع المزرى الذى يدعيه الشيطان ليس له بالضرورة أن يكون حقيقياً، حيث كل إنسان مسئول عن أفعاله، والنادل لن يرفض لى طلباً.. حقيقة أننى الآن مفلس، لكن فاطمة آتية وستدفع له.. نحن دائماً معاً رغم كوننا منفصلين إلى الأبد فهى جميلة، أرى الجمال بأم عينى لما أنظر فى عينيها الزرقاوين كسماء هجرت غيومها، والحادتين مثل طائر برى متوحش، مترقب.

دائماً معاً ومنفصلان إلى الأبد، كأنما الجمال أنشودة فقدت فى الزمن البعيد، وعبثا يحاول المحبون استعادة لحنها والرقص على ترنيمة تشبهه، سوى أن اللحن يهرب أبداً، ودائماً لا تكتمل الأنشودة.

دائماً معا ومنفصلان إلى الأبد حيث الجمال يؤرقنى منذ كنت صغيراً، أراه ينبجث من كل شيء حولي، وأحسه كما أحس روحى النابتة تحت أنامل النادل، لكننى أبداً لا أقدر على لمسه، أليس لمثل هذا قد جن قيس؟!

الشيطان على باب الكازينو يلوح بالرفض.. انتظر راجياً لكنه يلوح بالرفض ألف مرة،. حتى استحال الرفض جداراً بينى وبين فاطمة.

ليست البنات ههنا بجميلات إلى الحد الذى أرضي، ولسن بعاهرات إلى تلك الدرجة هن فقط ممتلئات بالشهوة من فرط الكبت، كلهن عيون ترصد وذاكرة تتمني، تواقات للحلم البعيد ومخنوقات أبداً برداء القبيلة.

وأنا أصفق الباب خلفى (ربما إلى الأبد) مستقبلاً الفراغ ولا نهائية الظلمة التى طالت كل شيء، كان على أن أكون صريحاً ونفسي، متسقا وذاتي.. عرفت أن



احتياجى لفاطمة لم يكن غير احتياج للحرية، وطالما هى من يمتلك مفتاح الصندوق المغلق، فلم تنشأ منحى دون مقابل تحتاجه وتعرف يقينا أننى الآن لا أملكه، وأن ليس للشيطان دخل فى ذلك على الإطلاق، إذ ليس للشيطان دخل فى ذلك على الإطلاق، إذ ليس للشيطان إلا ما سعى.

قلت، أنا سنبلة صفراء أبى النادل حصد حباتها فيبست وتكلست، والطيور التى تجمعت فى سماء الشارع من فوق ترمينى بحجارة سجيلية.

فهل يجب أن أحترق

أو يحترق مكاني

أن تحترق كل الأمكنة

قصة

خمس قصص قصيرة جداً

نازك ضمرة
(الأردن)

١ - ألا تجلس معنا وتنسى الكتاب يوما؟

تململ متباطئا وهو يحدق فى حذائيه، طنين لا ينقطع فى أذنيه، حضر قبل قليل، تناول قطناً معقماً لتنظيفهما، أعاد إقفالها، أجابها.

- سأقرأ حتى يمر فترة نشرة الأخبار فى التلفاز.

تجلس زوجته على مقعد يستند على الجدار الآخر، قربَ الشجرة البلاستيكية فى الركن، سنوات طويلة مرت عليها تحتل ذاك الركن، طال بحثها عن محطة تلفزيونية لا أخبار فيها ولا أغاني، تنهبت فرأت كومة من كرات القطن المعقمة على طرف مقعده، أصبح يده اليسرى تعبث فى شعر رأسه وهو ينتحب، نامت الطفلتان، وحين خاطبته مستفسرة، نظر لها ببطء يحاول رؤيتها، ثم عاد لدفن رأسه فوق الأريكة.

٢ - قالت له العصا: ألا أحملك؟

فى شارع أو فى منزله، أو وهو يحاول وصول المتجر القريب، لشراء حاجة له، يجيبها

- أنا من أحملك بعصبية وفى ضيق، تنقر العصا وجه الأرض

- لا تكابر

- لا تتمردي!

تكابر فتركها عند أول السلم، زلقت قدمه، وضع يده خلف ظهره قال آآخ، صاح من الألم، لا يقوى على النهوض محبطا نادى بصوت متهدج، نظر حوله فلم يجد من ينجده قال آآخ ثانية، مد يده لعصاه التى تسنده، وجدها مكسورة هى الأخرى، آآآخ.

٣ - خاطبت العاشقة القمر

- لماذا تغيب والشحوب يصيبك والهزال أواخر الشهر وأوائله؟

صمت طويلا مشيحاً بوجهه خلف غيمة عابرة، حاول الا يفاجئها، زادت البرودة من ثقل صمته، لم تيأس، ظلت تتأمل وجهه حتى يعود إلى إشراقه، كادت تمل الانتظار، وحين تنحت الغمامة عنه تثاءب محرجاً، كأنه خارجاً من غرفة إثم، قال فى برود - لدى أشغال كثيرة، ينتظرنى كثيرون فى أماكن كثيرة.

٤ - يخرج من غرفته الصغيرة الوضيعة تحت الشرفة، يتسلل صاعداً على سطح العمارة مع إنجلاء الظلام، يلمح شعرها يسير ويرفرف على المبنى المجاور، سعد بتأمل الآفاق الواسعة، التصق بعمود قديم حتى بهرت عينيه أشعة الشمس الجميلة.

٥ - صعدنا سفينتنا بمرفأ الإسكندرية، نقهقه فرحين برحلتنا البحرية، كان ذلك فى الأربعينيات من القرن العشرين شاهدنا صفا من سفن متوسطة حولنا



تستعد للإيجار، وحافلات تنتظر أناسا خجلين أو متخفين، سخرنا كثيراً منهم وطغت قهقهاتنا على أمواج البحر الغاضبة، وصلنا شاطئنا فى حيفا وكنا مازلنا نقهقه فرحين برحلتنا الهادئة الجميلة، تدوس أقدامنا رمال الشاطئ، مرتاحين كأننا نسير على فراش من ريش، سفن صغيرة وقوارب رست حولنا، رأينا عرايا وشبابا وعجائز فوق صناديق رصاص ورشاشات، حتى وحبالي، شهدنا نساء شبه عاريات يبرزن من الماء مقهقهات، قال قبطان سفينتنا اليوناني.

- إنهم يعودون (إلى ديارهم) فى هيبرون وإيلياء.

إشارات

عمرو حلمى

قادنى المرض الذى «اصابنى فى كبدى إلى التعرف على عدد كبير من أطباء مصر العلماء الفضلاء، فقد طرقت أبوابهم واحدا بعد الآخر التمس عندهم بعض المشورة وابحث بينهم عن شعاع من الأمل. والمريض مثل الغريق، يتعلق بأى يد تمتد إليه، وقد امتدت إلى شخصى المتواضع أيدى الكثيرين من أطباء مصر، وكلهم من أصحاب الكفاءة العلمية والأخلاقية الرفعية، وقد لقيت على أيديهم افضل ما يمكن ان يلقاه الإنسان على يد أخيه الإنسان، وتبقى فوق ذلك كله رحمة الله الذى لا دواء ولا شفاء بغير عونه ورضاه.

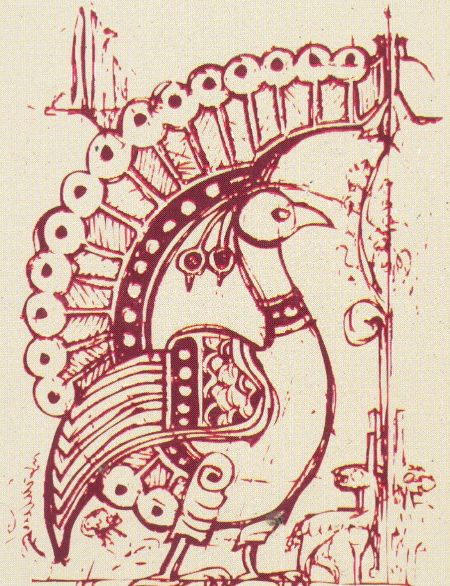
فى رحلتى الواسعة الكبيرة بين أطباء مصر التقيت بالدكتور عمرو حلمى أستاذ جراحة الكبد الكبير المعروف، وكنت أسمع عنه قبل أن ألقاه كثيرا من الثناء على علمه ومتابعته الدقيقة لكل جديد على ساحة الطب العالمى فيما يتصل بالكبد وكان بعض ما أسمعه عن عمرو حلمى متصلا بالأدب والفكر والثقافة ومشاركته بالكتابة في هذه القضايا المختلفة.

ولم أكن قد قرأت له شيئاً من قبل، ولكنى حرصت على أن ابحث عن بعض كتاباته بعد أن تعرفت عليه كطبيب نابغ وإنسان مثير للحب والاحترام منذ اللحظة الأولى فى التعامل معه فماذا وجدت فيهما قرأت للدكتور عمرو حلمي؟

الحقيقة ان مقالات الدكتور عمرو التى قرأتها قد فاجأتني. فهى مقالات رائعة فيها وضوح وتركيز وتجربة عميقة فى الحياة وفيها اسلوب جميل شفاف يخلو تماما من الثرثرة والاستطراد ويذهب معك مباشرة إلى الأفكار الجوهرية التى يدعو إليها الكاتب ومن اهم ما لفت نظرى فى هذه الكتابات، إلى جانب ما فيها من متعة أنها غنية بالأفكار. ونحن أمة بحاجة شديدة إلى ما يمكن تسميته «بالاستثمارات الفكرية». وليس المهم أن تكون الأفكار جديدة حتى تكون مفيدة، بل يمكن أن تكون نوعا من الأفكار التى عليها غبار، ويكون من واجب المفكرين أن ينفضوا هذا الغبار ويدفعوا بهذه الأفكار إلى الحياة لتعمل فيها وتؤثر عليها. ومن اجمل واقوى ما قرأته للدكتور عمرو حلمى مقال أخير عنوانه «تعريب الطب وتطبيب العرب» - «جريدة الكرامة - ٨ نوفمبر ٢٠٠٥». وهذا المقال هو نموذج حى لكتابات الدكتور عمرو البديعة. وفى هذا المقال صرخة طبيب عالم كبير صاحب ضمير حى يطالب فيه بتعريب الطب فى مصر، ويستشهد بالنتائج الرائعة للتجربة السورية الرائدة فى تعريب الطب. والمثال ملئ بالأدلة والبراهين والحجج القوية، وهو ليس صرخة عاطفية، بل نداء علمى إنسانى حضارى وطني. والدعوة فى المقال ليست جديدة ، فقد طرحها كثير من الأطباء والمفكرين قبل ذلك، ولكن عمرو حلمى يقدم فى هذا المقال ما يقنعنا بأن الأوان قد آن، لكى نجعل الطب فى مصر بالعربية ففى ذلك انتقال من الاحتكار والارستقراطية المفتعلة والتعالى على الناس، إلى وضع إنسانى متقدم يجعل للثقافة الطبية مقاما عاليا بين أبناء الوطن جميعا.

● ملحوظة إسرائيل تدرس الطب بالعبرية. ونحن مازلنا نفرض تدريس الطب بالإنجليزية.

رجاء النقاش



الأمل للطباعة والنشر   رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢   «الثمن: ٣ جنيهات»